هذا العدد

يبدأ هذا العدد بقسم نخصصه للقضايا الأفريقية والأسيوية نتابع به فى شمول ما وسعنا الشمول وفى عمق ما استطعنا العمق كبريات القضايا الفكريه التى تنشأ اليوم فى قارتى أفريقيا وآسيا ، وفى هذا القسم اليوم مقالتان احداهما تحدثنا عن الواقع السياسى لافريقيا المعاصرة كما يقتضينا هذا الواقع الذى يشهد تطورا سريعا لا يكاد معه أن يجيء غده شبيها بأمسه ، ففى السنوات العشر الأخيرة وحدها ارتفع عدد الدول المستقلة فى أفريقيا الى ثمان وثلاثين دولة مما يستدعى الكاتب السياسى أن يقف ازاء هذا التطور الضخم وقفة طويلة متأملة عن هذا الاستقلال الواسع السريع كيف نشأ ؟ وهل تشابهت نتائجه فى كل البلدان الافريقية على السواء ؟ فى هذا المقال سيجد القارىء تحليلا شاملا بارعا لهذا الواقع السياسى فى أفريقيا مبينا كيف اختلفت الثورات الافريقية من بلد الى بلد فهنالك الثورة التى لم تنشد أكثر من ان يملك زعماؤها الأرض حتى اذا ما تحققت لهم ملكيتها انقلبوا هم أنفسهم أصحاب اقطاع جديد ، وكان ذلك هو معنى الاستقلال عندهم ، الى ثورة تطلعت الى أفق بعيد فلم يرضها أن تزيح المستعمر ليأخذ الزعماء غنائمهم وكفى بل مضت فى طريقها لا تطمئن الا اذا رأت القارة كلها متحررة وقائمه على أسس جديدة غير الاسس التى أقامها لها المستعمرون . خذ الحدود السياسية مثلا كما هى قائمة اليوم فى افريقيا تجدها وكأنما هى قصة تروى لك كيف حافظ بها المستعمر الأوروبى على مصالحه بعد أن يزول ، أو خذ مشكلة أخرى وهى مشكلة البلاد الافريقية التى لا يعرف مثقفوها الا ثقافة المستعمر وثقافته فهم يتكلمون الانجليزية أو الفرنسية ، ولذلك وثبت هذه الصفوة المثقفة بغير ثقافة بلادها الى مناصب الحكم ، واكتفت من الاستقلال بأوضاع تقتصر عليهم وعلى المدن التى يعيشون فيها ، وأما ريف بلادهم وفلاحوها فلا يكاد يسمع منهم أحدا ولا يشعر منهم أحد بالاستقلال الذى ظفرت به بلاده ، لكننا نستثنى من ذلك بلدانا افريقية أخرى ضربت المثل الأعلى فى تصورها للكفاح والنضال .

وأما المقالة الثانية فى هذا القسم فهى خاصة بقضية من قضايانا نحن الفكرية وهى قضية الحكم الذى نقوم به رجال الفكر فيما بين الثورتين (١٩١٩ ــ ١٩٥٢) ففى رأى كاتب هذه المقالة أنهم قصدوا دون ما كان يرجى منهم ابان تلك الفترة فلما ذكر له ذاكر بأن هؤلاء المفكرين انما جعلوا من الحرية بمعانيها المختلفة موضوعا أساسيا لهم رد عليه الكاتب بالمقالة التى يجدها القارىء هنا .

وننتقل بعد هذا القسم الافريقى والغربى الى قسم آخر هو القسم الخاص بالتيارات الفلسفية وفيه يطالع القارىء ثلاث مقالات تتحدث أولاها عن العلم الطبيعى وهل هو يتفق أو يتعارض مع المذهب الانسانى ، اذ أن هناك فكرة شائعة بأن القيم الانسانية العليا انما تخدمها العلوم الانسانية وحدها ، وأما العلوم الطبيعية فليست حيادية وكفى بالنسبة الى تلك القيم وانما هى هادمة لها ولما كان العلم الطبيعى هو سمة عصرنا البارزة وهو أساس الصناعة الحديثة كلها وبالتالى فهو عماد الحياة الجديدة كان لابد لنا من وقفة نحلل بها هذا الجانب من الفكر الانسانى ، ويذهب صاحب هذه المقالة الى أن العلوم الطبيعية لا تقل أبدا فى بناء المذهب الانسانى وفى تعزيز القيم العليا عن العلوم الانسانية ، ويتلو ذلك المقالة الثانية التى تتحدث عن الرؤية الفلسفية عند ميرلو بونتى ومؤداها أن التأمل الفلسفى من شأنه أن يهيأ للانسان رؤية جديدة نابضة بالخبرة الحية ويضرب الكاتب لذلك مثلين هما فكرة الله وفكرة التاريخ ، وأما المقالة الثالثة فى هذا الباب فهى عن حركة التحليل فى الفلسفة المعاصرة ما هو قوامها ؟ ومن هم رجالها ؟ وما هى طرائق التحليل المختلفة التى يستخدمها هؤلاء فى نشاطهم الفلسفى ؟ .

وهنا ينتقل القارىء الى طريق العلم ليجد مقالة فى علم النفس عن النظرية السـلوكية كيف تطورت من نظرية تحلل السلوك الانسانى تحليلا آليا محضا الى نظرية معدلة تنظر الى السلوك من حيث هو مظهر لعملية التعلم التى يتعلم بها الكائن البشرى كيف يفكر وكيف يحيا ، فبعد أن كانت السلوكية تقيم نتائجهـا على أساس فسيولوجى صرف كما فعل بافلوف وكما فعل واطسون حين حللا السلوك كله الى أفعال منعكسة لا دخل لارادة الانسان فيها اتخذت فى يومنا هذا صورة جديدة أضافت الى الصورة القديمة الدوافع الانسانية وسائر العوامل الشعورية التى تتوسط بين المنبه الخارجى والاستجابة ، وانه لاختلاف نتج عنه اختلاف فى طريقة العلاج النفسى عند أنصار المدرسة السلوكية الجـديدة .

وينتقل القارىء بعد ذلك الى باب الأدب ونقده فيجد ثلاث مقالات احداهما تتحدث عن أزمة القصة القصيرة فى مصر حديثا يذهب فيه صاحبه الى أن القصة بعـد أن حلت من حيث ارتفاع المكانة محل الشعر جاء اليوم الأدب المسرحى يزيحها عن مكانها فباتت القصة القصيرة معزولة بعض الشىء عن تجربة العصر ولم تعد قادرة على الوقوف الى جانب الفنون الأخرى وانه لأمر مؤسف لأنها بطبيعة تكوينها كان يمكن لها أن تؤدى دورا خطيرا فى التعبير عن خوالج الانسان ونوازعه . ثم تجىء بعد ذلك المقالة الثانية عن كاتب بولندى معاصر هو سلاڤومير مروجيك تعرض علينا فيها كاتبتها صورة حية بكثرة ما ورد فيهـا من الأمثلة الموضحة كيف يكتب هـذا الأديب أدبا ناقـدا هادفا يبتغى به أن يتخلص مجتمعه من الشوائب التى تعوقه عن بلوغ أهدافه . وأما المقالة الثالثة فى هذا الباب فهى عن أدباء الجيـل الغاضب فى انجلترا كيف يأتوا اليوم وهم مجمعون تقريبا على ضرورة أن يكون الايمان جزءا من حياة الانسان ، ويسوق لنا الكاتب لذلك ثلاثة أمثلة مؤيدة لما يذهب اليه .

وتجىء بعد هذا كله دنيا الفنون ، وهنا يجـد القارىء مقالة عن الالتزام فى مسرح بيتر ڤايس ذلك الكاتب الألمـانى الاشتراكى الذى اسـتطاع بمسرحيته « مارا ـ صـاد » أن يحـدث دويا هائلا فى الأوساط الفنية فى العالم لما تنطوى عليه هذه المسرحية من رؤية جـديدة ومعاصرة لمفهومى الحرية والثورة ، والأدب التمرد فى المجتمعات الاشتراكية فعنـد هذا الكاتب أن رسالة الفن على الأصالة هى امكانية فهم العالم وامكانية تغييره ، وضرورة العمل على تحقيق هـذا الفهم واحداث ذلك التغيير .

وأخيرا تلتقى المجلة مع القارىء لقاءاتها الشهرية المعتادة فتحـدثه عن مسرحية ليدى ماكبيرد للكاتبة الشـابة بربارا جاريسون ، وعن فيلم « مدموازيل » الذى أخرجه تونى ريتشـاردسون وكتب السيناريو الكاتب المشهور جان جينيه ، وعن العالم الأثرى الذى فقدناه قريبـا الأسـتاذ حسن عبد الوهاب ، وعن الصحفى والأديب طاهر الطناحى الذى فقدناه قريبا هو الآخر ، ثم عن «ميرامار» أحدث روايات الكاتب الكبير نجيب محفوظ ، وعن معرض الفنان التشكيلى چورج البهجورى ، ثم عن ديوان « بيوت العنكبوت » للشاعرة تريز عواد ، وأخيرا عن مسرحيتى « غادة أفاميا » للشاعر السورى عدنان مردم ، و « المسير الطويل » للكاتبة اللبنانية هدى زكا .

رئيس التحرير

الواقع السياسي لإفريقيا المعاصرة

- الشخصية الإفريقية .. واقع فعلى يحفظ للقارة كيانها
- الوحدة الإفريقية .. صيحة تنطلق فتنهار السيطرة الاستعمارية وكأنها لم تكن .
- الاشتراكية الإفريقية .. شعار يرفع فتزدهر القارة لتتبوأ المكانة التى تستحق فى عالم اليوم .

الأساطير نوعان ، قديمها معروف ، أما الحديث منها فهى تلك الأفكار ، متفجرة الطاقات ، القادرة على الهاب عواطف الجماهير ، اذ تنعكس فيها نوازع الشعوب وتطالعها بأن تحقيقها يقين ، كان حريا بها أن تكون عنوانا حيا للآمل الطموح ، وتجسيدا لما تصبو اليه من اهداف عن طريق حشد الجهود فى مجالات الانجاز ، الا انها ، وهى المترسبة فى أعماق الوجدان ، عرضة لأن تحيلها الزعامات الانتهازية الى مجرد شعارات ، ولكن يالها من شعارات فتبدو كأنما هى المفاتيح السحرية الى الفردوس الموعود ، دون ما حاجة الى عمل أو مجهود .

وأفريقيا المعاصرة نهب لتجاذب عنيف بين الأساطير ، قديمها وحديثها ، فتتمزق فيها المجتمعات الى متناقضات ، ليست هى متناقضات واقع موضوعى بقدر ما هى تصادمات بين ذاتيات القرون والأجيال ، جمهرة ما تزال قبلية التركيب، تحكمها أساطير الأولين اذ ليست مجرد خرافات ، **وانما أصلا فلسفات حياة ،** تخلقت ولا شك عن عصرنا الذى نعيش فيه ، فأصابها تيبس وجمود ، ولكنها ما تزال قابعة فى اللاشعور الجمعى ، قادرة بعد كل ، فليس لها من بديل ، على أن تفلسف ، كما فعلت عبر الدهور ، لتلك الحياة البدائية التى لا تزال ترون .



حسين ذو الفقار صبري

ثم طبقة هشة من حكام واداريين وانصاف فنيين ، نالوا قسطا من ثقافات أوربية ، فأصابت نفوسهم بانفصام فى القيم والمعايير ، ويودون ، شعروا بذلك أم لم يشعروا ، لو أنهم تخلصوا من جذور ماضيهم ، فهو اما سبة أو مهزاة ، فاذا ما انتزعت المواطىء من تحت اقدامهم أصبحوا عرضة للتطوح والضياع ، الا أن يختلقوا لآمال الشعوب مضامين أسطورية ، ترياقا سحريا لما تعانيه القـــارة من علل ومتناقضـــات ، « **فالشـــخصية الأفريقية** » واقع فعلى يحفظ للقارة كيانها و « **الوحدة الأفريقية** » شعور حى ، بل صيحة تطلق فتنهار السيطرة الاســتعمارية وكأنها لم تكن ، و « **الاشتراكية الأفريقية** » شعار يرفع فاذا الغيث قد انهمر وتزدهر القارة لتتبوأ المكانة التى تستحق فى عالم اليوم ، تلك الأهداف السامية التى تتطلب جهدا منظما وتخطيطا واعيا مدروسا ، يحيلونها الى تعاويذ سحرية كفيـــلة بتحقيق الآمال دون كد أو تعب فيخدعوا شعوبهم ويسلبوهم ارادة العمل تمكينا لهم من الاستمرار فى مراكز السلطة .

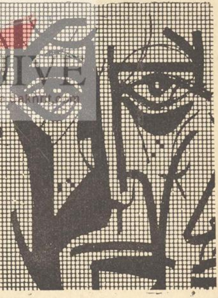
موجة عارمة من التحرر

فى السنوات العشر الأخيرة اجتاحت افريقيا موجة عارمة من تحرر ، فارتفع عدد دولها المستقلة الى ثمانى وثلاثين ، تضم أكثر من ٩٠٪ من ابناء

القارة ، وتفترش ما يربو على ٨٥٪ من مساحتها ، وشهدت سنة ١٩٦٠ وحدها ميلاد سبع عشرة دولة جديدة ، فهى بحق « ســنة أفريقيا » كما قيل .

ظاهرة لامثيل لها ، وكأنما مد جارف قد طغى فاكتسح القارة ، من خارج وليس من داخل ، فقليل هى البلاد التى انتزعت استقلالها بعد ثورة أو كفاح ، أو بعد اعداد وتنظيم فعبأت شعوبها تتحدى أو نسقت بين ما بدر من تفجرات ضد سيطرة الأجنبى بطول البلاد وعرضها ، انما فى الأغلب والأعم أعلام استقلال عثر بها فى جوف صناديق انتخاب ، قام على حراستها جنود سلطات الاحتلال .

بل انه منذ سنوات تسع لا تزيد ، قام الرئيس الحالى لدولة تتباهى اليوم بأنها قد غدت مستقلة ، وقد هالته بوادر التحرر ، فيؤكد لنكروما « ان بلاده سوف تجنى فى أحضان



الوجود الاستعمارى أضعاف ما سوف تحققه غانا اذا ما استقلت » (١) .

ونكروما نفسه ، وايمانه بالحرية معروف ، وكفاحه فى سبيلها لا يمارى فيه ، انتزع لبلاده استقلالا أمره عجيب ، فيدفع بقواته تحت راية الأمم المتحدة ابان أزمة الكونغو ، فيواجه بها ، ضمن ما نيط بها أن تفعل ، احتمالات التدخل الاستعمارى من خارج ، ويقف الجيشان وجها لوجه على جانبى خط الحدود ، جيش الاستعمار البريطانى فى « الروديسيات » وجيش غانا ، رمزا لأفريقيا المتحررة ، متحفزا للدفاع عن مقدرات الكونغو او يموت ، هنا وهناك ، على رأس هذا الجيش وذاك ، قائدان ــ كلاهما بريطانى (٢) .

ثم ان ذلك الجيش الذى نذر لتحرير أفريقيا كما قيل لم يكن يحركه فحسب ، قائد كيانه مرتبط بعاصمة الاستعمار منها أتى واليها يعود ، وانما هو يرتكن فى مقدراته ايضا الى حكومة قد لغمت صفوفها بالمستشارين البريطانيين ، هم نفس الرجال الذين صاحبوا وزراء غانا الى مائدة المفاوضات حين بدأ الحوار مع وزراء غينيا ، تمهيدا لخلق دولة اتحادية فيما بين البلدين ، وكانت لحظة ذهول ، آثر بعدها الوفد الغينى ان يمسك عما كان يريد أن يقول .

تساؤلات كثيرة

أهى مفاهيم للاستقلال جديدة علينا ؟ كيف كانت ؟ وأين أسبابها ودوافعها ؟ هل نبحث عنها خارج القارة فنتلمسها فى ظواهر العصر ؟ هل نرجع بأسبابها الى نتائج الحرب العالمية الثانية وما تمخضت عنه من طفرات علمية مذهولة ؟ أم الى الضغوط المعنوية العنيفة التى تعرضت لها الدول الاستعمارية فى قاعات المنظمات الدولية والمؤتمرات العالمية كلما احتدم النقاش حول مشاكل التحرر والاستعمار ؟ .

أم أنه كانت هناك الى جانب ذلك كله مناطق كفاح ؟ وكفاح مرير ؟ شهدت فيها أجزاء من ارض القارة الدماء تسيل ، فآثرت دول الاستعمار ان تنحسر عن مواقعها قبل أن تلتهب القارة جميعا ،

---

(١) Claude Wauthier : L'Afrique des Africains : Editions du Seuil, Paris, 1954, P. 288.

(٢) R. & M. Cornevin : Histoire de l'Afrique, Petite Bibliothèque Payot; Parjs, 1964 P. 373.

ثم من يدرى ، فلعل أن تواتيها الفرصة من بعد فتعود الى السيطرة من جديد .

أهى ثورة الماو ماو ؟ ربما قد كان لها بعض اثر ، ولكنها فى حقيقتها كانت وقدة اليأس عمادها ثم وقودها قبيلة بعينها ، استمدت الفـــورة من طقوس موغلة فى القدم ، هى سلاحها فتتصدى للدخيل تراوده نفسه أن ينتهك سيطرتها على أراضيها الخصبة ، ولقد كانت القبائل المحيطة بها هى مصدر الخطر الأول قبل قدوم المستعمر ، ولسوف تظل حين يحلو ، طالما خضعت المشاعر لطقوس العصور الخوالى ، تأصلت خلالها روح من عداوة ، عسير أن تنتزع تجاه تلك القبائل .

ثورة الماو ماو تلك أكلت نفسها اذ احرقت مالم يتعد نطاقها المباشر ، فاذا كانت قد أدت آخر الأمر الى اعلان اســـتقلال كينيا ، فهـــو اســـتقلال غريب المضمـــون ، انهم لم يروا فى الاستعمار الا أنه قد انتزع منهم ارضا ، فاذا تيسر لزعماء اليوم ان يتمـــلكوا الاقطاعيات ، فهـــو الاســـتقلال الذى يريدون ، وحســـبهم ذاك ولا يزيد .

أم انها ثورة الجزائر المجيدة ،انها مثل الماوماو قامت تتحدى واقعا غير مقبول ، ولكنها على النقيض منها ، تطلعت الى ما سوف يتحقق ، وليس العود الى اجترار ذكريات الماضى بأوضاعه وظروفه ، ولذا فان بدايتها المتواضعة بالقبايل الى زميلتها ، سرعان ما شملت أركان البـــلاد فأصبحت قومية ، ثم اذا بهـــا تتخطى جميع الحـــدود ، ثورة أفريقية بكل معانى الكلمة ، فتجرف الفواصل المصطنعة التى اقامها الاستعمار بين الشمال والجنوب ، بين أفريقيا العربيـــة وأفريقيا الزنجية (٣) ، اللتين لم يكن بينهما قبل قدوم المستعمر انفصال .

وتسارع « **الجمهـــورية الرابعة** » ، ولم تكد تفيق من صدمة « **دين بيان فو** » ، خشية قيام تلاحم شعبى فى الشمال الأفريقى كله ، فتعلن استقلال البلاد المجاورة فى « **اطار من ترابط** » ، ولكنها تعلم بل تؤمن ، بصميم كيانها الاستعمارى المستتر خلف اقنعة من اشتراكية زائفة ، ان جبهة التحرير الجزائرية انما تستمد القسط الأكبر من عونها الخارجى ، ماديا كان أم معنويا ، من تلك الثورة التى تفجرت فوق ارض مصر ، فالى القاهرة اذن ! ثأرا لجميع ما لحق بها من هزائم واهانات ، منذ ان وطئت ارضها جحافل الالمان ، وتأمينا لما تبقى لها أو ما يمكن ان يتبقى لها من نفوذ ومقدرات عبر البحار ، وجمعت فرنسا احقادها جميعا تغوص بها فى عمليات التآمـــر اذ واتتها الفرصة بعد تأميم القناة .

ولقد الهبت هزيمة الاستعمار فى السويس مشاعر المناضلين الأفريقيين ، فأقبلوا على الكفاح فى عزم واصرار ، ولكنهـــا كانت مراكز ثورة ، كما هو شأنها دائما فى مستهلها ، متناثرة دون ما رباط بينها ، بل فورات تفجرت اساسا فى مواجهة ما كان يتعرض له الأفريقى من اهدار لحقوقه ومكانته كانســـــان ، اذلالا لكرامته ، وبخسا لمؤهلاته ، فنية كانت ام ثقافية ، اذا كان قد اصاب قسطا من خبرة أو تعليم .

ولو أن الكفاح قدر له الامتداد ، لكان خليقا أن يمكن ، داخل حدود كل وطن ، لقيام ترابط اجتمـــاعى بين زمر المكافحين ، ثم جغرافى بين مناطق الكفاح ، الا ان الاستعمار سارع اليهـــا بأعلام الاستقلال ، التى اذا ما أعوزتها لحمـــة القومية ، تظل من نسيج هلهال .

دول أفريقيا المستقلة

ننظر الى دول افريقيا المستقلة ، فاذا هى وحدات سياسية ، قوامها مجاميع جنســـية أو لغوية متنافرة ، بعضها شطر من وحدة اكبر مزقتها الحـــدود شتيتا ، دون أن تدرك لذلك سببا ، فهى فى تنافر مع من فرض عليها أن تجاور وتخالط ، ويشدها التراحم الى من بوعد بينه وبينها ، بل فصل عنها وعزلت عنه .

تلك الحدود السياسية لا تترجم لنا واقع حال محلى ، كما فى بلاد العالم الأخرى ، وانما تروى لنا قصة المصالح الأوروبية اذ أطبقت عـــلى القارة ، وما وقع بينها من تصادمات ، وليس بالضرورة على الأرض الأفريقية بالذات ، هل نقول ان افريقيا انما هى مرآة انعكست على صفحتها اطماع أوربا اذ تصارعت وتضاربت ، فانشجت بطول وعرض الى تصدعات — الى حدود سياسية — تمثل اصلا خطوط القوة وخطوط الضعف فى تاريخ أوربا ، فأصبحت اليـــوم خطوط القوة وخطـــوط الضعف بالنســـبة لواقع افريقيا

(٣) Charles-Henri Favrod : L'Afrique Seule, Ed. du Seuil, Paris, 1961, pp. 13-15,

المعاصرة ، أورثتها اياها أوربا حين أسلمتها أعلام الاستقلال (٤) .

انظر الى سلفانوس اولمبيو ، رئيس وزراء توجو الذى اغتيل منذ سنوات اذ يتلمس فى مشروعات الوحدة الأوروبية عاملا يبشر « **باعادة توحيد أفريقيا** »، كما قال (٥) وغاب عنه أنه اذا كانت الصراعات الأوربية قد فتتت أفريقيا الى دول فى اطار من حدود اصطناعية ، فان أوربا اذا ما توحدت أو اتحدت ، لن يرضيها ولن يلائمها الا أن تظل أفريقيا على ما هى عليه من تشذب وتنافر .

حركات التحرر الأفريقية

انبثقت حركات التحرر الأفريقية فى المدن أساسا ، بين المثقفين واعضاء نقابات العمال وفى صفوف المحاربين القدماء الذين جندوا للحرب العالمية الثانية ، من تلك الطبقات التى عانت من التفرقة اذ تلمست تكافؤ الفرص ، خلال احتكاكاتها اليومية بالوجود الاستعمارى ، فلم تجدها ، حركات زعماء التحرر جميعا من تلك **الطبقات** ، ليس واحدا منهم الا وهو متمكن من لغة المستعمر ، أو قادر على استخدامها فى الخطابة **على الأقل** ، **الجماهير التى يحركها** هى تلك الجموع التى اكتظت بها الأحياء الفقيرة ، « **مدن الصفيح** » كما يقولون ، حيث البؤس والبطالة المقنعة والضياع ، أولاء الذين اجتذبتهم المدينة ، فلم يجدوا فيها ما منوا به أنفسهم ، ولم يجنوا سوى انفراط روابطهم القبلية ، والتى كانت الحافظة لكياناتهم الشخصية .

حركات التحرر هى ثورة المدن الأفريقية بحثا عن كرامة الانسان وقد أهدرت ، وزعماؤها أولئك الذين عانوا أكثر من غيرهم ، فلم يرضوا بما قسم لهم الاستعمار ، مستوياتهم الثقافية أو العلمية او الفنية لم تشفع لهم ، زاحمهم من هم اقل قدرة أو كفاءة فزحموهم ، بفضل مؤهلات من لون بشرة وانتماء لجنسية أوربية ، **لا خلاص اذن الا عن طريق التحرر ، ولا سبيل الى تحرر الا أن يرفع لواء القومية** ، وهو ما عبرت عنه بصدق صيحة أنكروما المشهورة « **المملكة السياسية أولا ..** » .



وفى البلاد الناطقة بالفرنسية بعامة ، حيث جنسية « **الدولة الأم** » تمنح ، وحيث المكانة السياسية ربما تيسرت ، حتى داخل قدس أقداس الديموقراطية على الطريقة الغربية — الجمعية الوطنية بباريس — فتتجلى قدرة النواب الأفريقيين احيانا على ترجيح كفة على أخرى عند التصويت على مشاكل هى من صميم واقع فرنسا السياسى (٦) ، فان تيار المطالبة بالاستقلال السياسى لم يتميز بقوة أو عمق ، حتى قبل أن الناطق بالانجليزية من الزعماء الأفريقيين، ينكب على القوانين الدستورية يستخلص منها ما يوائم الأوضاع فى بلده ، بينما الناطق بالفرنسية لا هم له الا أن ينظم القصائد متغنيا « **بالزنجية** » (٧) .

فقد كان لديهم ، مثل غيرهم ، شعور بالانتماء الى عالم غير عالم البيض ، فاتجهوا بفضل من حس مرهف ومستويات من ثقافات انسانية عالية ، يبحثون عن الأصول فى التراث الأفريقى الزاخر ، فتنكشف امامهم ثروات فكرية مذهلة فى رحاب ماض عريق ، ويتلفتون من حولهم سعيا وراء كيانهم المفقود ، وبعثا لتالد قيمهم الحضارية فيجابهوا العالم « **بالزنجية** » ، مفهوم يحلق بهم الى آفاق عليا على أجنحة من مشاعر شبه صوفية (٨) ، فاذا ما قدر لهم آخر الامر أن

(٤) مثله ، ص ١٦ .

(٥) مثله ، ص ١٠ .

(٦) المرجع (٢) ، ص ٣٥٦ .

(٧) M.J. Herskovits : L'Afrique et les Africains, payot, Paris, 1965, p. 200

(٨) مثله ، ص ٢٠٢ — ٢٠٦

يخوضوا خضم الواقع السياسى الحديث ، احتكاكا بالعالم الخارجى ، أو التقاء مع ما يجرى من حولهم فى أفريقيا الناطقة بالانجليزية ، تملكهم شعور طاغ بأن كرامة الانسان الأفريقى ليست « **واقع ضمير** » فحسب وانما هى أيضا حق سياسى ، وانهم كغيرهم من البشر ، أصحاب قومية متميزة ، جديرون بأن يكون لهم مثل غيرهم من الدول ، الوجود السياسى الذى يجسد تلك القومية فيؤكدها .

والذى نريد أن نبرزه ان مفهوم القومية فى أفريقيا المعاصرة ، قد نبع أساسا من مجابهة مظاهر السيطرة الاستعمارية ورفضا لها ، دون ما تبلور واضح لضرورة ارتباطها بولاء لأمة تحتويها دولة ، أو دولة قوامها الأمة ، والذى هو جوهر القومية فى مفهومها الحديث (٩) .

واذ يخرج المستعمر فانه لا يترك فراغا سياسيا ، كما يحلو للبعض أن يتشدقوا ، وانما وياليته ما كان ، هياكل من أنماط سياسية عكست بشكل أو بآخر النظم السائدة لدى الدول الأوروبية ، فهى اما قائمة على ثنائية من حزب حاكم وآخر معارض كما فى بريطانيا ، أو مستندة الى التمثيل النسبى كما فى فرنسا حيث مقاليد الحكم الى مجموعة ائتلافية ، بينما يتجمع الباقون لتشكيل المعارضة ، وانها لأوضاع فرضت على الواقع الأفريقى أن تقوم حياته السياسية على أكتاف أحزاب ، لا تجد عناصر تكوينها الا عند أولئك النفر الذين نهلوا من الثقافة الأوربية أو وعوا أساليب حكمها ، فعمادها سكان المدن من مثقفين وعمال وحرفيين وموظفين ، وثمة ظاهرة أخرى خطيرة ، فلا يخوض الحياة السياسية ، بل لا يتأتى له أن يفعل ، الا من كان له المام بتلك اللغة الأجنبية ، التى أورثتهم اياها « **الدولة الأم** » حين كان استعمار .

أما جموع الشعب ، فى الغابات والأجم وفى اقاصى الريف ـ تسعون فى المائة من السكان أو يزيد ، وربما تسعة وتسعون فى بعض البلاد ـ فحالهم كما كان وكما سوف يكون لسنوات عديدة طويلة ، لا أمل لهم الا مكابدة البؤس والاستغلال والجوع والمرض ، « **الاستقلال ليس لنا وانما لسكان المدن** » ، كلمات جاءت على لسان فلاح أفريقى (١٠) ، ولو أننا جبنا القارة الأفريقية شرقا وغربا ، شمالا وجنوبا ، لتعذر علينا أن نسمعها مرة اخرى ، فأين هو فالح الأرض ، الا فى قلة قليلة من بلاد ، الذى درى بأن هناك استقلالا أو وعى معناه ، فنقع عليه ونسمع منه مثل ما سمع ناقل ذاك الحديث ؟ .

انما الاستقلال لعشرات من أفراد فى العواصم الأفريقية ، مفهومه الامتيازات الصارخة من مرتبات عالية ومنازل فخمة بل قصور ، وسيارات رافهات ، واستقبالات دبلوماسية لألاءة ، ورحلات وزيارات ، ووزراء كانوا بالأمس طلبة فى جامعات لندن أو باريس ، فاذا بهم اليوم محط الأنظار فى مقاعد الأمم المتحدة والمؤتمرات الدولية جنبا الى جنب ، وعلى قدم المساواة مع عتاة السياسة الاستعمارية ، أسياد الأمس القريب ، فلا غرو أن تسكرهم النشوة فيغفلوا عن واقع بلادهم المرير ، عن واقع الريف الذى كان ، وما يزال ، العمود الفقرى لكيان البلاد الاقتصادى ، كما أراد له المستعمر أن يظل ، فى صورة محصول تصديرى واحد لاغير .

ومن حولهم جموع من موظفين وأنصار يتسابقون الى مرتبات الوظائف دون أسبابها ، غافلين عن أن المستعمر انما رصدها لأبناء جلدته ، اعلاء لشأنهم ، وتعويضا لهم عن اغتراب ، ثم انها بعدكل هذا اجور على اعمال مفروض أن تؤدى وليست ثمن « فشخرة » مقعد ومكتب وابهة ومنظر ، واعجب بالنائب البرلمانى ممثلا لدائرة انتخابية قوامها ٦٠٠٠ فيقطع له مرتب يزيد بمقدار الثالث عن مكافأة عضو مجلس العموم البريطانى وهو المسئول عن عشرة أضعاف من يمثل من ناخبين (١١) .

وربما وراء ذاك البذخ شعور بأن القارة تحمل فى جوفها ثروات مذهلة ليس لها من نهاية ، الا انه أمر لا قيمة له طالما تقصر بهم امكاناتهم الفنية والصناعية عن استغلالها بمستوى من كفاءة يرقون به الى مقتضيات العصر الحديث ، ليس أمامهم الا أن يبدأوا وأن يحاولوا ، اما أن يلوى كل براسه ، وهمه الأوحد رغد من عيش فى اطار من واقع متيسر ، فالنتيجة الحتمية تدهور مستمر للمقدرات المتاحة وانهيار فى القيم ، حيث الوظيفة

(٩) جمال حمدان ، افريقيا الجديدة ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٦٦ ، ص ٢٩٨ .

(١٠) Basil Davidson : Which Way Africa ? Penguin Bcoks, London 1964, p. 131

(١١) مثله ، ص ١٣٢ .

الحكومية بمرتباتها الضخمة اربح التجارات ، وحيث الواجبات والمسئوليات المرتبطة بها ، والخدمات العامة المفروض أن تؤدى عن طريقها زوائد قد علقت بها ، حبذا لو امهلت بل اهملت ، والا تعكرت الأمزجة .

ثم ان الريف أيضا أصابته آفات استعمارية ، وأفدحها الاضطراب الوظيفى لزعامات القبلية التقليدية ، اذ حادت بهـا متطلبات الادارة الاستعمارية عن صميم كيانها ، وتلاعبت بأصولها خدمة لأغراضها ، فمكنتها من السيطرة لحسابها بوسائل من سطوة اقطاعية تتنافى مع طبيعة الملكية الجماعية كما عرفتها افريقيا عبر القرون ، أو ان صانعت أصحاب النفوذ التقليدى منهم ، دينيا كان ام قبليا ، فيغضوا الطرف عن ضيم يحيق بالمجتمع الذى نصبوا لرعاية مصالحه .

واذ يخرج الاستعمار فينزح عن ريف افريقيا عماله الاداريون ، فقد ترك من خلفه تقسيمات ادارية ركبت داخل اطار من مركزية طاغية ، تحتم على الحكومات ، وشيكة الاستقلال ان تختار لها ممن أصابوا نصيبا من خبرة فى ظل الادارة السابقة ، وانهم فى جملتهم بحكم توظفهم السابق ذاك ، قد انقطعت صلاتهم القبلية ، أو نفضوها عنهم ازدراء لها ، ثم انه قليلا ما يتأتى للسلطة المركزية الجديدة ، خضوعا لحكم ظروف ، أن تجد لتلك المراكز من كان يمت أصلا الى واقعها القبلى ، فتستعر مشاعر من سوء فهم أو عداء مكبوت ، حرية بأن تنفجر اذا ما جاوزت حدها ، وانى لأى من الجانبين أن يعرف اين الحد الذى يقف دونه ، وكل تتحكم فى تصرفاته مقاييس أبعد ما تكون عن القيم والمعايير التى يدين بها الجانب الآخر ؟ .

فما أفدح ما أورثه الاستعمار أفريقيا من متناقضات ، وأدهاها أن يكون الحكام فى أغلب الأحيان العقبة التى تحول بين الشعب وبين أن يتعرف على كوامن نفسه وامكانياتها الهائلة .

حتمية الحل الثورى

وأسارع فأقول ان ما قدمت ليس له صفة الشمول ، فقد اشرقت على القارة بوارق من امل ، ومنها ما كانت رائدة سباقة ، كما هو حال التجربة الفينية ، **فيقرر سيكوتورى ان شئون الدولة هى مسئولية مواطنيها جميعا ، وفى مقدمتهم سكان الريف ، الغالبية الغالبة كما هو الحال فى الواقع الأفريقى** ، فاذا كانت البلاد تعانى من تناقضات فرضها الاستعمار بنظمه الاقتصادية او السياسية ، الاجتماعية أو النفسية ، وجب على المسئولين ان يتغلبوا عليها ثوريا ، ولكن حذار ، فان الثورة لا تفرض من عل ، وانما الشعب يصوغها لنفسه وبنفسه ، ولذا فاننا نرى غينيا تمور بعمل دائب من تنظيم سياسى يمد بأطرافه الى حنايا الدولة فلا يجاوز قرية واحدة من آلافها الأربعة ، كل منها لها لجنتها السياسية العاكفة على دراسة مشاكلها فى أدق تفاصيلها ، تباورها من خلال مناقشات متصلة يشترك فيها الجميع دون استثناء ، وتلتقى اللجان مع بعضها بعضا فى تسلسل مترابط يصل القاعدة بالقمة ، الأطراف بالراس ، تغذيها بأحاسيس نبضها الحى .

انها المثل المشرق للديموقراطية الأفريقية منبثقة من واقع الارادة الشعبية ، انها الأداة التى خلقت وحدة الشعب الفينى ، حتى قبل أن يكون استقلال ، فمكنته ، دون غيره من شعوب افريقيا الناطقة بالفرنسية ، من أن ينتزعه حين جرى استفتاء عام ١٩٥٨ ، ثم مضت تصهر تلك الوحدة صهرا ، عبر العداوات القبلية المتأصلة ، عبر المصالح الاقتصادية للفواصل الاقليمية ، عبر احتمالات سيطرة الطبقة الجديدة التى اطلت باطماعها تستنزف مقدرات غيرها من بلاد ، ان سيكوتورى يرفضها رفضا قاطعا ، وينفذ الى تشخيص العلة من خلال العرض فيعزو أسبابها الى أساليب التعليم الاستعمارى الذى عمل جاهدا على خلق طبقة من مثقفين ، سلبوا جوهر شخصياتهم ، وعريت امامهم صميم المفاهيم الأفريقية من قيمها الأصيلة فيتمثلهم الاستعمار خداما لاهدافه ، أما هنا فى غينيا فلاحق لهم فى مزايا او ضمانات على حساب الشعب ، لا عيش لهم الا ان يعودوا الى اصولهم فيكرسوا ماأصابوا من علم او ثقافة فى سبيل الارتقاء بواقع الأمة والوطن .

ورغما من ضعف امكانياتها الاقتصادية بالقياس الى غيرها ، فان الدولة الفينية تطالعنا بالمثل الحى لما يمكن أن تصير اليه **«الدولة الامة»** فى افريقيا المعاصرة ، ومع ذلك ، او ربما من اجله ونتيجة له ، فانها اقرب دول القارة الى الاحساس العميق بأصالة **« الوحدة الأفريقية »** ليس فى مواجهة عوالم أخرى ، ولكن ايمانا ، بوحى من تجربتها الخاصة ، بأن اساسا من وحدة يكمن خلف أستار الاختلافات السطحية بين الشعوب .

الا اننا ربما شعرنا أيضا بأن النجاح المذهل الذى حققته غينيا فى تجربتها الداخلية قد أخل بموازين تقييمها للأوضاع المحيطة بها ، عند جيرانها الادنين على وجه الخصوص .

وربما اكون قد اخطأت التقـــدير اذ عزوت احساس غينيا العميق باصالة الوحدة الأفريقية الى النجاح الذى حققته فى صهر العناصر القبلية داخل حدودها الى وحدة من « **دولة أمة** » بل ربما كان العكس هو الصحيح ، فقد كان يتملكهم ، حتى قبل ان يكون استقلال ، ايمان مطلق بوحدة مصير القارة ، ايمان جارف كان هو الدافع الأول الى ما حققوا من منجزات داخلية فاتراجع عما سبق وقدمت وأقرر انهم لم يخلقوا « **الدولة الأمة** » بل الوحدة العضوية لما أرادوا له ان يصبح خلية حية للكيان الأكبر الذى هو « **الوحدة الأفريقية** » .

عمل ضخم اقدموا عليه بهمة وعزيمة ، دون كلل ، مؤمنين بانهم لم يفعلوا الا ما كان غيرهم قد فعل لو تهيأت لهم نفس الظروف ــ فلا فضل لهم فى شيء ــ وان هى الا بضـــع من سنوات فيسقط الاستعمار وتهب الشـــعوب الأفريقية جميعا متآخية متكاتفة متضافرة نحو الهدف الأعلى .

وكم كانت الصدمة عنيفة حين تطورت الأمور فى أفريقيا على عكس ما كانوا يتوقعون ، البنـــاء الغينى كله قائم على انهم جزء من كل واحد ، ولكنه جزء ضعيف الامكانيات ، فقير الموارد ، والزعماء من حولهم سكارى بنشـــوة السلطة ، وأستقلال مضمونه الوحيد مجرد أعلام مرفوعة ، بينما الاستعمار الجديد ينهش فى كيان البلاد من حولهم ، بل ويستمد من امكانياتها قوة فوق قوة يضيق بها على المراكز الأصيلة للثورة والتحرر ، تلك المراكز ضئيلة العدد ، المعزولة عن غيرها ، والتى هم احدها .

فلا غرو ان تتسم نظرتهم الى الجيرة بضيق وخيبة امل ، وربما باستنكار يحرك النفس الى كوامن من غيظ مكتوم ، ليس لما قد يحيق بغينيا وانما لأن هدف أفريقيـــا الأعلى والأسمى قد غدر به .

ولا غـــرو أيضا ان يشوب تصرفاتهم ازاء الجيرة ، ومن ثم فى المجـــال الدولى ، تسرع أو اندفاع .

ولكن الذى لا شك فيه ، هو ان غينيا اذا ما تغلبت على الامتحـــان العصيب الذى تعانيه اليوم ، نتيجة للصدام المروع بين مبادئها وبين الواقع الأفريقى المحيط بها ، فانها ســوف تكون مرتكزا ومنطلقا لأفريقيا الغد ، حين تتمكن اخيرا الشعوب الأفريقية من الانصهار الى وحـــدات قومية داخل الحدود السياسية التى أورثتها اياها تصارعات الأطماع الاستعمارية .

أطماع الاستعمار الجديد

ام ان لعبة السياسة التى انزلق اليها زعماء أفريقيا فى خضم التيارات الدولية ، ثم أطمـــاع الاستعمار الجديد بخاصة ، سوف تمضى بالقارة الى تأكيد تفتتها ، وتعميق مظاهر التباين بين وحداتها السيـــاسة ، بل وبين عناصرها فى الداخـــل ، كما هى الحال فى أمريكا اللاتينية ، بل والى ما هو أســـوأ وأضل سبيلا ، اذ انه لا تتوفر للافريقيين كما هناك ، وحدة لغة ، هل نسارع فنطالب بأن تراجع الحـــدود السياسية للدول الأفريقية جميعا على اساس علمى ، كما قد يقال ، أو كما ينادى المثاليون من شباب أفريقى مثقف على غرار ما يجرى من مناظرات بينهم فى الجامعات الفرنسية بوجه خاص ؟

هل نحاول أن نقضى على التناقضات الجنسية او اللغوية ، والانقسامات التى حتت بعض القبائل حتا فنجمع الأشتات ونفصل بالتخطيط الجغرافى بين أسباب الشحناء والتربص على أقل تقدير ؟ أليس هو السبيل الى لأم شمل المجتمعات على مستوى القاعدة فى وحدات متكافلة متعاطفة ؟ أنعم به من حل « طوباوى » ، أو قل « معملى » أو « مشتلى » ، ارتكز على قواعد علمية ركينة من حيث التصنيفات اللغـــوية والجنســـية والحضارية .. ولكن الشعوب الأفريقية ليست جرذان تجارب أو فسيل نبات .

البلقنة أو التفتت السياسى

فاذا كانت الدولة قد جاوزت واقع الأمة ، بل قد هاضت من مقوماتها ، فانها قد استقرت الى حقيقة من وجود ، امرا واقعا تدعمه حيثيات من فقهية دولية لا مرد لها (١٢) ، ثم انها قد خلقت داخل تلك الحدود ، ثم داخل تقسيماتها الادارية ، تكاملا اقتصاديا من حيث الانتـــاج ومن حيث التصريف ، ولا اقول التصدير ، الى الدولة التى كانت « **الأم** » ، فالاخلال بتلك الأوضاع يؤدى حتما الى فوضى وانهيار ، بل ان الزعماء الجدد قد وجدوا فى تلافيفها هياكل الأجهزة الادارية التى تساعدهم على اقرار السيطرة والتى هى مفهوم الحكم كما أورثهم اياه المستعمر ، سيطرة وتحكم وليس ولاية ورعاية .

(١٢) Jean Ziègler : Sociologie de la Nouvelle Afrique, Gallimard, Paris, 1964, p, 11

ثم ايضا ذلك المناخ الدولى الذى انجذب اليه الحكام الجدد يطالبهم ، بل يحثهم على اثبات وجودهم ، فيحيطوا أنفسهم بمهابة ، عرضة لانتقاص اذا ما فسرت المنازعات داخل بلادهم فى ضوء من تحكم قبلى او طبقى ، ولكنها مدعاة الاهتمام ، بل ولتعاطف واجلال ، اذا ما ردت الى مؤامرات تحاك من خارج ، ثم انها حرية بأن تحتدم وتضطرم اذا ما فتح باب اعادة تخطيط الحدود ، فتهز مراكزهم هزا ، وتضطرب العلاقات الأفريقية جميعا وقد لفها جو محموم مسموم من حقد وعداوات ، وتربص ومطالبات ، بل واغارات واصطدامات ، كما هى الحال فى بعض المناطق التى لم ترض الدول المعنية بها بقرارات منظمة الوحدة الأفريقية التى قضت عن حكمة وبعد نظر باحترام سيادة الدول كما قامت ، وسلامة أراضيها كما قضى لها بها .

وهذا التفتت السياسى ، أو تلك « **البلقنة** » كما قيل ، والتى كان أحد عناصرها الرئيسية الاستقطاب الاقتصادى الذى فرضته الدول الاستعمارية على التقسيمات الادارية كما قدمنا ، لهو من جراء ذلك ونتيجة له ، المناخ المناسب للاستعمار الجديد يمرع فيه ويستشرى ، فافريقيا ، كما يقول أنكروما (١٣) ، قارة تحتوى من الثروات على ما يثير الشهوة الكالبة ، بينما الفقر المدقع يحول بين الأفريقى وبين القدرة على استثمارها الا عن طريق الارتباط بالتكتلات الاقتصادية لدول الاستعمار السابق فى اطار من كيان « أور فريقى » ، ترجمة اقتصادية لفكرة المجال الحيوى كما ابتدعتها « **الجغراسية** » (١٤) النازية ، ارتكازا على المعادلة التى تقول « **بأن فقر تربتها يحوج أفريقيا لأوربا ، بينما ثراء باطن أرضها لا يغنى هذه عنها** » (١٥) .

ومما يزيد الدول الأفريقية ضعفا على ضعف ان « **بلقنتها** » أثقلت على صفوف مثقفيها ، فأرهقتها بتجنيد عناصرها ولم يكتمل نضجهم ، الى مئات من مناصب وزارية وادارية واقتصادية ودبلوماسية ، طلبة الأمس فى جامعات اوربا نظراء لأساطين السياسة الاستعمارية ، أسياد الأمس ، فى المحافل الدولية كما سبق وقدمنا ، فتسكرهم أوضاعهم الجديدة وما يحيط بها من مظاهر أبهة واقتدار خادع .

جميعها أحوال وظروف وملابسات تؤدى الى تأكيد التفتت بين الدول من خارج ، والى اشاعة الاضطراب وعدم الاستقرار من داخل باثارة النعرات الاقليمية او « **القوميات القزمية** » كما توصف احيانا .

فكرة الوحدة الأفريقية

ثم ان فكرة « الوحدة الأفريقية » لم تنبع من القارة نفسها ، وانما قامت على أكتاف الزنوج فى الأمريكتين ، ومن مواطنى جزر الهند الغربية بخاصة ، جمعت بينهم مشاعر وحدة من جنس تجاه مجتمعات البيض ، بعيدا عن الواقع الأفريقى بظروفه المتنوعة وتفصيلاته المتباينة ، وروادها السياسيون هم الناطقون بالانجليزية أمثال « **بدمور** » ، بينما اتجه الناطقون بالفرنسية ، أمثال «**سزير**» ، الى النواحى الثقافية والحضارية ، هى النواة التى استقطبت الأفريقيين انفسهم فى نضالهم المرير تجاه السيطرة الاستعمارية فاذا تجمعوا من حولهم ترسبت فى نفوسهم نفس المشاعر التى خلقت قوتهم الدافعة ، ويتولد لديهم ايمان شبه أسطورى بألا سبيل الى تحرير أفريقيا الا انطلاقا من تأكيد وحدة الجنس والمناداة بوحدة القارة ، فأفريقيا من الأفريقيين اليهم ، عالم واحد فى مجابهة العوالم الأخرى ، عالم يتميز عنها جميعا بشخصيته المتفردة .

فاذا ما تحررت افريقيا وانزاحت عنها بعد طول كبت ظواهر السيطرة الاستعمارية المباشرة تلفت الأفريقيون من حولهم بحثا عن شخصيتهم



(١٣) المرجع (١) ، ص ٢٦٨ .

(١٤) كلمة منحوتة نحاول أن نعبر بها عن مفهوم الـ Geopolitik والذى تعجز « الجغرافية السياسية » عن الافصاح عن مضامينه .

(١٥) المرجع (٧) ، ص ٢٣٥ .

تلك المفقودة ، فتتلقفهم الروابط القبلية ، المتضاربة داخل اطارات التخطيطات السياسية او الاقليمية ، والتى تلاحقهم بدورها ، مطالبة اياهم بولاء فورى لمفهوم من « **دولة أمة** » ، حيث لا أمة .

ولكن الكفاح الطويل الذى استلهم عناصر من « **شخصية أفريقية** » متميزة ، اقرارا لحق الأفريقيين فى التحرر والاستقلال ، قد أصل من فكرة « **الوحدة الأفريقية** » ، عقيدة لا يداخلها باطل ، وان أعوزتهم مناهج الصراط اليها ، فاليها يرجعون تطلعا لأمل ومصير ، بل ومرتكزا لوحدة عمل كلما عرضت بصميم جوهرها أحداث ، او موئلا وملاذا فحسب اذا ما تجهمت الأوضاع .

انها كل شىء ثم لا شىء ، فهى العلم الخفاق الذى تفزع اليه الدول الأفريقية جميعا ، دفاعا عن حرية انجولا وموزمبيق وتنديدا بالحكومات العنصرية فى روديسيا واتحاد جنوب أفريقيا ، فاذا ما هدات الفورة وتجددت أسباب الخلاف تعددت بالتالى بين الدول الأفريقية مواقف التربص ثم الاصطدامات ، انها ــ أى الشخصية الأفريقية ــ قد صارت الى امل ، أمل المستقبل مصيره الى ان يتحقق حتما ، كما يقول ازيكوى ، رئيس جمهورية نيجيريا السابق (١٦) ، ولكنها مجرد أمل بعد كل هذا ، اما بالنسبة لنكروما (١٧) وسيكوتورى (١٨) ، فانها ضرورة ملحة ، يفرضها المنطق الثورى ، الوحدة هى سبيل افريقيا الى مجابهة أخطار الاستعمار الجديد بأن تتكامل القارة اقتصاديا ، ولكنها صيحات تضيع حين يجتمع أقطاب أفريقيا مرة تلو أخرى ، فى تيه من بحوث عن حلول تبادلية من أسواق مشتركة ، ومناطق للتبادل الحر أو التعريفة الموحدة ، ثم مصارف للتنمية الى غير ذلك من مقترحات تقول بالوحدة الاقتصادية ، بينما تتستر من خلفها الشكوك وتتعمق الانقسامات ، انها اخطر مظاهر عقيدة « **الوحدة الأفريقية** » ، اذ تستخدم استارا للتمويه على آمال الشعوب .

الاشتراكية الأفريقية

ثم أثفية ثالثة يحاول الواقع الأفريقى أن يجعل منها مرتكزا ، « الاشتراكية الأفريقية » شعارا لظاهرة الحزب الواحد أو تبريرا لها ، وقد المحنا الى ما قام به سيكوتورى بوحى من ايمان وبقوة من عزيمة ، فخلق من غينيا « **الدولة الأمة** » بفضل ذلك التنظيم السياسى الذى احتوى الشعب فى اطار من حزب واحد ، والذى أصبح ظاهرة شبه عامة .

ونظام الحزب الواحد ضرورة افريقية ما فى ذلك من شك ، فالمجتمعات الأفريقية ، كما يقول سنجور (١٩) ، اشتراكية فى جوهرها ، اذ تقوم على فلسفة من مفاهيم انسانية فى تداخل مع مضامين روحية ، ليست تجمعات افراد بقدر ما هى اواصر وشائجية تعمقت الى ترابط نفسى ، وربما كان نيريرى ، رئيس جمهورية تنزانيا اصدق من عبر عن أصول « **الاشتراكية الأفريقية** » كما يجب ان تكون ، العشيرة قاعدتها والمجتمع المتآصر هدفها ، انها ترفض الراسمالية التى تقوم على استغلال الانسان للانسان ، بنفس القوة التى ترفض بها « **الاشتراكية المذهبية** » التى تقول بحتمية اصطدام الانسان بالانسان ، انها ــ أى الاشتراكية الأفريقية ــ اتجاه فكرى فى قالب من بنية اجتماعية قوامها الانتاج التعاونى ، منبثقا من القيم الأفريقية التقليدية ، حيث لا مكان لمن لا يعمل ، والكفالة والاستقرار لكل من يعمل ، واليك بالمثل السواحيلى الذى يقول بأن « الضيف ضيفك يومين ، وفى الثالث اديه الفاس ووديه الغيط » .

---

(١٦) المرجع (١) ، ص ٢٦٩ ــ ٢٧٠ .

(١٧) مثله ، ص ٢٨٢ ــ ٢٨٣ .

(١٨) مثله ، ص ٢٦٨ .

(١٩) مثله ، ص ٢٥٩ .

ثم أنه قد وضح للجميع أن الأستقلال السياسى ليس وحده كفيلا بتقديم حلول جذرية للمشاكل التى تعانى منها أفريقيا ، وانما الحاجة ماسة بل ملحة الى اعادة تشكيل حياتها الاقتصادية على اسس جديدة ، فتتخلص من تبعيتها للاقتصاد الغربى ، ولكن انى لها برؤوس الاموال التى تعينها على التنمية ، فهناك بعض من أفريقيين فى قلة من بلاد ، كونوا لانفسهم ثروات عن طريق التجارة أو ممارسة المحاماة ، ولكنهم ليسوا من تلك الجبلة التى تجازف بأموالها فتقدم على مشاريع التنمية التى تحتاجها البلاد ، واذا فعلوا فانى لهم بمنافسة الشركات الاحتكارية العالمية ، ليس اذن من سبيل الا تجميع اشتات النشاط الاقتصادى فى وحدة متكاملة ، تعبأ لها الموارد المتاحة صوب اهداف محددة ، اى أن تخضع الحياة الاقتصادية للتخطيط المركزى ، سمة مميزة للاشتراكية اينما تكون ، وليست الأفريقية وحسب ،تستلزم قيام التنظيم السياسى الواحد ، أو الموحد على الأقل .

الاشتراكية الأفريقية اذن ، وهم أو اسطورة اذا ما رفعت شعارا تبريرا لظاهرة الحزب الواحد، فهو فى بعض البلاد أداة لسيطرة عنصرية ،يفرضها على الزنجى المقيم ، أخوه الوافد على أفريقيا عبر المحيطات بعد تحرره من عبودية الأسلاف فى المهجر البعيد ، ولكنه اى الحزب الواحد ، فى الاغلب والأعم وسيلة لاقرار وتثبيت مزايا فادحة لتلك الطبقات التى آل اليها الحكم حين كان استقلال .

ولكنها ايضا ظاهرة ليس لها صفة الشمول ، **فقد آمن نيريرى ، رافع لواء « الاشتراكية الأفريقية » ، بان المبادىء لا قيمة لها الا اذا انتقل بها البشر الى مجالات التطبيق ، والتطبيق بالنسبة له ليس معناه فرض نظريات وافدة من خارج ، وانما الانطلاق الى الانجاز من واقع الظروف الموضوعية للزمان والمكان** ، والانجاز ليس هو الحلول المفروضة من عل ، وانما العمل المشترك للشعب جميعا ، بعد اذ تنجح الزعامة السياسية فى توسيع القاعدة الأفريقية الأصيلة والتى هى العشيرة فتحتوى الشعب فى اطار من مجتمع متآصر متآلف متكاتف على العمل .

ان نيريرى ليقدم لنا اليوم وخاصة بعد قرارات التأميم الأخيرة التى اتبعها باعلان اروشا، وثيقة العمل الرائعة تلك ، المثل المشرق للدول الأفريقية اذ تخطو وئيدا مرتفعة بواقعها المتخلف دون ما تفتيت لقيم الأسلاف ، وانما انبثاقا منها وتطويرا لها ،مزاوجا بينها وبين منجزات العلم الحديث ، وصولا الى مجتمع رفاهية كل الشعب .

صعاب الطريق

ولكن الذى لا شك فيه ان الطريق شاق طويل ، ملغم بالعقبات والمؤامرات ، بالاستعمار المتربص والحكومات العميلة التى يقض مراكزها المرفهة فى السلطة تلك الانجازات التى تحققت فى غينيا ومالى وتنزانيا وغيرها من بلاد متحررة متطلعة الى امام ، ثم ان تلك البلاد نفسها فقيرة فى رجالها ذوى الخبرة الفنية القادرة الى الانطلاق الى مجالات التصنيع ، همها الأول بل طاقتها فى ظروفها الحالية تكاد ان تنحصر فى التركيز على الريف ، فما تزال الزراعة هى العمود الفقرى للتنمية الاقتصادية ، كما ان فالحى الأرض ، الغالبية الغالبة من سكان دول القارة عموما ،هم عماد تلك التنمية ، ليس من حيث ناحيتها الاقتصادية، بل والاجتماعية أيضا ، فما زالوا يكابدون البؤس والمرض فى عزلة ، يتفاوت مداها من دولة الى أخرى ، عن مراكز التفتح لآفاق المستقبل ، والتى هى المدن كما قدمنا ، الارتقاء بهم اجتماعيا هدف أساسى لا يمكن التغاضى عنه بأية حال .

ان هى الا بضع من بلاد ، تحيط بها الأخطار من كل جانب ، بينما تستشرى أعراض الاستعمار الجديد بطول القارة وعرضها ، ينشب مخالبه فى جسدها لمسجى ويطبق بأنيابه فى الأوردة يستنزف ثرواتها ، بينما الزعامات المحلية قد غرقت فى

ملهاة الامتيازات الشخصية ، همها اذا ما تولى احدها الحكم ان يتحول بالنظم السياسية ، التى أورثتها اياه « الدولة الأم » ، الى قلاع من تحصينات دستورية حماية لشخصه حفاظا على مركزه كراس للدولة ، ام هل اقول كرئيس لجمعية المنتفعين بالأوضاع التى هيئت له ، حين سلمت الى بلاده أعلام قيل انها الاستقلال بعينه .

فليس غريبا أن نرى الانقلابات تتتابع متفجرة فى تلك البلاد ، تكاد أن تهدف جميعا الى الاطاحة بشخص رئيس الجمهورية بالذات (٢٠) ، فهى لا تمثل ثورات شعبية بقدر ما هى صراعات على مراكز السلطة والجاه بين الطبقات الحاكمة أو القادرة على تولى الحكم (٢١) ، ومن خلفها المصالح الاستعمارية المتنافسة ، كل يؤيد الفئة التى هى اداته الى الاستغلال .

ولقد تعددت تلك الأحداث فى السنوات الأخيرة بصورة مزعجة ، فاحاطت التناقضات المروعة بجو من قلق دائم وعدم استقرار .

سبيل الخلاص

أين اذن الخلاص ؟ أين طريق أفريقيا الى الحرية والرخاء ؟ ان ظواهر الحياة السياسية فيها تشير الى ان هوة سحيقة ما تزال تفصل بين ماضيها وحاضرها فتحول بينها وبين المستقبل المشرق الذى طالما تطلعت اليه ، وان واجبنا بل واجب كل من آمن بقيم انسانية أن يحاول ان يضفى على الموضوع من لدنه عناية وجهدا ، وأحيانا يجد المرء نفسه مدفوعا الى محاولة استخلاص الدروس من الماضى ، لنا أن نعثر بمسلك نكون قد جاوزناه فأهملناه ، أو حيد بالقارة عنه فتاهت عن أن تعود الى جادته .

لا شك ان مستقبل البشرية رهين بأن تترافد المنجزات الحضارية فى تيار دافق دافع ، ولكن الذى نشهده على ارض القارة الأفريقية هو التصدع الرهيب بين قيمها الروحية عميقة الجذور ، وان نعتت بانها لم تتعد مرحلة **« الاستحياوية »** (٢٢) البحت ، وبين ماديات الحضارة الغربية ، فتقاس قيمة المرء بما تملك يمينه وليس بما تتصف به نفسه من خصال (٢٣)، فى حين يطالعنا تاريخ افريقيا بصفحة مشرقة من ازدهار حضارى حين كان بينها وبين روحية الاسلام وقيمه الانسانية التقاء .

هل يكون خلاص افريقيا حين يصير بينهما الالتقاء من جديد ؟ هذا الالتقاء الذى تطل علينا بوادره المشجعة فيما يجرى من تعاون خلاق بين افريقيا المتحررة ومعاقل القومية العربية الصاعدة ، وآخرها اجتماع القاهرة بين اقطاب خمسة ، هم فى حقيقتهم سبعة أو ثمانية تخلف منهم من تخلف لظروف خارجة عن ارادتهم .

تعاون خلاق سوف يفتح أمامنا ولا شك مجالات الانجاز الحضارى المعاصر بوحى من روحية أصيلة وقيم انسانية خالدة ، هل يمكن لنا أن نقول بأن اقدامنا قد اهتدت الى ناصية الطريق ؟ .

حسين ذو الفقار صبرى

(٢٠) المرجع (٢) ، ص ٢٩٥ .

(٢١) المرجع (١٢) ، ص ١٢ .

(٢٢) Animism

(٢٣) المرجع (١٠) ص ١٠١ .

حول عصر ورجال

رد على نقد

السيد الأستاذ **الدكتور زكى نجيب محمود**

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته وبعد ، فقد قرات فى عدد شهر مارس من مجلة ((**الفكر المعاصر**)) فى المقال الافتتاحى ، عبارة تناولت فيها كتابى ((**عصر ورجال**)) جرى نصها على الوجه التالى :

((وهل اترك هذه المناسبة دون أذكر شيئا عن هذه الأحكام (**القاسية**) التى قضى بها الأستاذ **فتحى رضوان** فى كتابه الأخير ((**عصر ورجال**)) على مفكرينا وأدبائنا بين (**الحربين**) بالعجز عن أن تكون لهم نظرات شاملة لشىء من الأشياء الأدبية أو السياسية أو الحياة .. وانى لأجد هذا الحكم (**ظالما**) . وخلصت بعد ذلك الى القول بأن موضوع ((**الكتابة الأدبية عندنا كان هو الحرية من شتى وجوهها**)) .

وقد كانت عبارة كهذه خليقة بأن تسلمنى الى الغضب الذى يفسد الرأى ويطيش معه الحكم ويضطرب تحت وقعه القلم ، فليس ثمة نعت للانسان ، أقبح من الظلم والقسوة معا ، وقد تفضلت فاسبغتها على فى عبارة لا تزيد عن عشرة سطور ، وقد آلمنى أن يكون أول لقاء بيننا ، هكذا غير سعيد ولكن ما أيسر أن يضبط الانسان نفسه ، اذا كان مؤمنا بما قال ، وكان مؤمنا فى الوقت نفسه بالمبدا العظيم (**ادفع بالتى هى أحسن**) .

وارجو أن تأذن لى بالتعليق على تعليقك ولعل اول ما يستدعى التصحيح فى العبارة التى نقلتها بحروفها ، انك نسبت الى الكتاب انه يتناول عصر ما بين الحربين ، فى حين انه يتناول عصر ما بين الثورتين ، والعهدان وان بديا انهما متشابهان فى الظاهر الا انهما مختلفان فى الواقع ، واكبر وجوه الاختلاف بينهما ان السنوات التى تلت سنة ١٩٤٥ تخرج من عهد ما بين الحربين وهى حقبة بالغة الخطر فهى التى وضعت فيها الحرب أوزارها وشهدت ميلاد دولة اسرائيل وحرب فلسطين وفترة الاغتيالات السياسية الرهيبة ، والغاء المعاهدة ، وحركات الفدائيين فى منطقة القناة ، وحريق القاهرة واعلان الأحكام العرفية والأزمة الوزارية المستحكمة التى استمرت حتى اتصلت بقيام الثورة وخلع الملك وسقوط الملكية .

ولعل اخراج هذه الفترة الضخمة من نطاق الكتاب دليل على ان الكتاب لم يظفر من عنايتك ، الا بحظ ضئيل .

على ان الذى أدهشنى حقا حكمك الذى اصدرته على موضوع الكتابة فى الفترة التى تناولها الكتاب ، كتاب عصر ورجال ، فقد رايت ان الحرية ، كانت فيها موضوع الكتابة . وقد خيل الى حين قرات هذا الحكم الحاسم القصير ، ان بعض الألفاظ يمكن أن يطلق على الشىء ونقيضه فى آن واحد .



فتحى رضوان

حقا ان الشعب لم يكف يوما عن تطلعه الى الحرية ، وانه لم يعدم فى كل مرحلة من مراحل هذه الحقبة الحبلى بالنوازع الثورية ، وبالاصرار على التغيير والازالة والهدم والبناء ان يجد كاتبا او قائدا ، أو حركة تأخذ بيـــده فى طريقه الى الحرية ، وتدعم ارادته فى النضال .

ولكن ليس معنى هذا ، ان اكبار كتابنـــا ، اتخذوا من الحرية موضوعا لكتاباتهم وان ذكروها فيما كتبوا ، وأطالوا الحديث عنها احيانا ، ذلك لان شواغل اخرى كثيرة صرفتهم عن هـــذا الموضوع العظيم ، بل ان هذه الشواغل ذاتها ، نقلتهم الى المعسكرات التى اتخذت من الحـرية عدوا دائما ، فطاردتها فى الظاهر والباطن وكبلتها بالقيود والأغلال وشوهت صـــورتها ولطخت صفحتها ، وتعقبت أنصـــارها بالاضـــطهاد والتشريد .

ولكى لا يبدو هـــذا القول اتهاما (ظالما) لا يقوم على أساس يجب ان نتفق أولا على ان الحرية لا تفهم وحدها ، فالحرية تعنى بذاتها وجود قوة تتحيف حق الكائن الحى فى الحـركة والنمو وتفرض عـــلى نشاطه ونوازعه الطبيعية قيودا ، ورفض الكائن الحى الاذعان لهذه القوة والخضوع لها هو الحرية أو هو حبها والكفاح فى سبيلها والكاتب الذى يتخذ من الحرية موضوعا لكتاباته ، هو الكاتب الذى يتصدى لهذه القوة على اختلاف أسمائها وصورها فى العهود المختلفة ، وعلى تباين أسلحتها ووسائلها فى الأزمنـــة المتعاقبة .

فلنر ماذا فعل كبار كتابنا فيما بين **(الحربين)** اذا شئت وفيما بين **(الثورتين)** كما أردت أنا على النحو الذى دار عليه الكلام فى كتاب **(عصر ورجال)** .

كانت بريطانيا ، قبل اندلاع الحرب العالمية الأولى ثم بعد اعلانها قد أخذت تشدد قبضتها على الحريات العامة ، فكسر **أمين الرافعى** قلمه ، ولاذ **لطفى السيد** بالريف وران على البلاد ماديا ومعنويا ظلام كثيف ، وسادها ضيق خانق . فقد اظلمت الشوارع ومنعت الاجتماعات العـــامة وروقبت الاجتمـــاعات الخاصة ، وفض نادى المدارس الذى كان آنذاك الندوة السياســـية المصرية الوحيدة واعتقل زعماء الحزب الوطنى فى قراهم ، وزج ببعض شبابه فى سجون ومعتقلات القاهرة والجيزة ، ونفى بعضه الآخر الى مالطة ، وتلفت الناس حواليهم يبحثون عن بصيص من النور فى هذا الظلام الحالك ، واخذوا يأملون فى ظهور قيادة تأخذ بيدهم فى مسالك هذا الموقف الوعر . ومن هنـــا كان من أيسر الأمـــور على **(الكاتب)** الذى آمن بالحرية واعتقد ان رسالته هو الدعـــوة لها ، والتصدى لأعدائها ان يتبين طريقه فيقف فى الموضع الذى يحتمه عليه ايمانه وتفرضه رسالته وهذا الموضع ـ بغير جدال ـ هو موضع المخاصمة والمحاربة للانجليز أعـداء

الحرية ، الذين بطشوا بها فعلا وطاردوها فى غير هوادة فاذا كان الكاتب قد تراخى ولم يشـهر سيفه فى وجه الانجليز فى هذه الحقبة ، فقـد سقط حقه فى الانتساب الى الحرية والتمسح فيها فان التمس لنفسه العذر بأن مواجهة القوة فى ذلك العهد لم يكن لأحد قبل بها — وهى حجة مقبولة — فان أضعف الايمان كان يقتضيه أن يؤثر الصمت فى انتظار الفرصة التى تتيح له الانقضاض على اعداء فكرته وعقيدته ، فان اضطر الى الكلام والعمل ابقاء على نفسه والتماسا لرزقه اختار ميدانا بعيدا عن مناطق السياسة التى تحمله على مهادنة الأعداء فضلا عن احسان الشهادة فيهم .

فاذا لم يفعل شيئا من ذلك وقبل أن يعمل ، مع الانجليز ، وفى ميدان السياسة ، فسم هذا المسلك بما تشاء ، ولكن لا تسمه (**تحررا**) أو دفاعا عن ((**الحرية**)) فانه النقيض من مدلولات هذه الأسماء .

وقد اقر زعيم من زعماء الفكر فى ترجمة حياته وخط يده ثلاثة أمور ، أولها ان سكرتير دار الحماية البريطانية دعاه ليعرف منه تفاصيل صفقات أبرمها **الخديو عباس** بشأن اطيان موقوفة مع ديوان الأوقاف فلبى الدعوة غير متحرج او متأثم وأفضى لمندوب الأعداء المعتدين بما وصل الى علمه بحكم كونه موظفا فى هذا الديوان من معلومات أؤتمن عليها ثم قال الكاتب (العظيم) انه تبين ان الانجليز كانوا قد رشحوه — بينهم وبين انفسهم — ليكون رئيس تحرير المؤيد بعد أن شغر هذا المكان بوفاة **الشيخ على يوسف** ، ولم يحل بينهم وبين انفاذ هذا العزم الا أن الكاتب العظيم ، كان وقتذاك فى ميعة الشباب ، فلم يبلغ فى نظر (**استرس**) البريطانى السن التى يليق معها اسناد هذه المهمة العظيمة .

ولكن لم يكف الانجليز ، أعداء (الحرية) فى ترشيح الكاتب (العظيم) للمهام السياسية التى تحقق أغراضهم فى احتلال البلاد ، وخنق انفاسها ، فعينوه رقيبا على الصحف المصرية ورشحوه لهذه الوظيفة وقام بأعبائها لبضعة أيام ، ثم اختلفت وجهات نظره معهم ، فاستقال ولم يفهم الانجليز من هذه الاستقالة انها القطيعة بينهم وبين الكاتب العظيم ، فقد رشحوه ليكتب تقريرا صحفيا عن الموقف العسكرى فى قناة السويس التى كان الأتراك قد أعلنوا انهم أعدوا حملة لاقتحامها .

فكيف تفسر يا سيدى هذا الموقف ، موقف الكاتب العظيم من الانجليز فى تلك الأيام ؟ كيف يكون صديقا لهم وكيف يحسنون الظن به ويضمرون ويعلنون الاطمئنان اليه . وكيف يكون مثل هذا الكاتب نصيرا للحرية ، وعدوا للاضطهاد والعسف ، وهو يرى أعداء الحرية فلا يحصهم حصاة ، بل يتردد عليهم ويكون بينه وبينهم ما يكون بين المحبين ؟ ثم انقشعت هذه الغاشية وانفجرت ثورة سنة ١٩١٩ ووقف الشعب المصرى كله ، وقفة رجل واحد فى وجه الانجليز ، فقد كان التحضير الثورى الذى اضطلع بأعبائه **مصطفى كامل ومحمد فريد** وتلاميذهما قد أعلن عن ثماره فى أبهى وأجل صورة .

وعادت السلطات البريطانية فزجت بالألوف من الشباب الى السجون والمعتقلات ، وأقيمت منصات للخطابة والقول جديدة ، فى المساجد والكنائس **فاين كان كتابنا العظماء ، فى هذه المعركة الرفيعة ؟ كيف أخطأهم جميعا شرف السجن والاعتقال** ، وكيف **يسجل تاريخنا الأدبى لهم قولا ، تتداوله الألسن** أو **شعرا تتغنى به الأفواه ، وتطرب** الأسماع ؟

وأجهضت الحركة الوطنية ، وتفرق المصريون بعد ان كانوا وحدة صلبة يقودها فى شجاعة وحسن تدبير ، **عبد الرحمن فهمى** وحوله شباب تتلمذوا على **مصطفى وفريد** كان فى الصدر منهم رجل قد اكتهل وقتذاك دون أن يضعف جلده على التضحية ولا عزمه على مواجهة المخاطر ، واعنى به المجاهد العظيم المنكور الفضل ((**عبد اللطيف الصوفانى**)) .

أجهضت الحركة الوطنية عندما عاد **سعد زغلول** الى مصر ، بعد غيبة طالت سنتين شهدت فيها الدنيا اروع معارك الحرية ، وانقسم المصريون الى معسكرات واخذنا نتبادل القذائف ، بعد أن اعفينا منها أعداء امتنا ، فخرج كتابنا (العظماء) على مسرح الكفاح الحزبى وكشفوا عن قدرة هائلة فى الهجوم والسب والاقذاع وهنا عرفهم المصريون ، على أساس معايير المعركة الحزبية افتتنوا بهم وزاد تدهور الحركة الوطنية فصنعت السراى الملكية على أعينها (حزبا) ادرج اسمه فى قاموس الصراع الحزبى ((حزب القش)) حينا وحزب ((الشيطان)) حينا آخر وبحثت السراى عن كاتب (عظيم) آخر يرمى عن قوسها ويحارب بسيفها فوجدت من هؤلاء الكتاب (العظماء) عظيما يقولون ان الحرية ، كانت موضوع ما يقول ويكتب .

الحق ان رأس الانسان ليدور حينما يذكر هذه الصور الكريهة المقيتة ولكن تعليقكم هو الذى استدعى تحريكها ، واثارتها وعرضها على شبابنا الذى لم يتسع له الوقت بعد ، لينظر فى حياة المدافعين عن (الحرية) ؟!

حزب الاتحاد هو حزب الملكية والرجعية والفساد والخيانة ومع ذلك فان المتحدث باسمه كان (عظيما) من كتابنا الذين علمونا ما هى الحرية ، وكيف يكون الدفاع عنها .

واستمر تدهور الحركة الوطنية فأصبحت نضالا حزبيا صرفا وئد الدستور فوقف فى صف هذه الخطة اثنان من عظماء كتابنا وبدأت السراى تفكر فى استبدال دستور جديد بدستور سنة ١٩٢٣ **فكان (لعظيم) من كتابنا موقف عظيم حقا** . نذكره ودموع الاعتراف بالجميل تترقرق فى اعيننا **فقد أعلن أنه سيحطم أكبر رأس تسول لصاحبها أن يمس الدستور ودفع ثمن هذا الموقف سجنا طال تسعة شهور** كنا خلالها معه بقلوبنا ندعو له الله ان يقويه وأن يخرج سليما معافى ليستأنف القتال .

ولكن ثبت ــ للأسف الشديد ــ ان حب الدستور لم يكن هو الملهم (للكاتب العظيم) بهذه القولة الخالدة اذ دارت الأحزاب فى صراعها دورة تبادلت فيها المواقف فأصبح ما كان جرما سنة ١٩٢٧ حلالا سنة ١٩٣٧ وما بعدها فقد زيفت الانتخابات واقصيت الأغلبية ووصلت أحزاب الأقلية الى الحكم بالتحالف مع السراى والمباركة الصريحة أو الضمنية من الانجليز ومس الدستور بل أهدرت أحكامه **فلم يلوح الكاتب (العظيم) بعصاه ولم يحطم رأسا ولم يسفك دما** ، بل وقف مع الذين اوقفوه او مسخوه واتسعت دائرة الصراع الحزبى فأصبح التمسح فى الملك والاشادة به والاحتماء بعرشه والسكوت على أخطائه وتدخل صغار عماله فى الكبيرة والعظيمة من أمورنا دستورا حل محل الدستور **فأين كان عظماء كتابنا** ؟ كانوا مع المعسكر الذى برر ذلك الدستور واحترم أحكامه وراحوا ينظمون فى الملك الشعر ويحرقون بين يدى جلالته (البخور) ويهتفون باسمه صاحبا لمصر ومصدرا للحرية ووليا للنعم ، واعلنت الحرب العالمية الثانية فى السنين الأولى منها اجترأ الانجليز على الدوس على استقلالنا فى غير مداراة ولا تأثم وغلا الدم فى العروق وفتحت المعتقلات والسجون مرة أخرى وحاول شبان ان يردوا عدوان الانجليز بما وصل الى أيديهم من سلاح ضعيف ومن أقلام لم يعترف الناس بأن اصحابها من (العظماء) **فكيف اخطأ مرة أخرى شرف الاعتقال كتابنا (العظماء)** ؟

كيف أبى القدر الا أن يكونوا وزراء يتحالفون مع العدو أو نوابا أو شيوخا وكيف طاب (لعظمائنا) المفكرين أن يكتبوا ويذيعوا فى وقت كانت فيه الاذاعة مرفقا من مرافق الامبراطورية وأداة من ادوات حربها المشهرة فى آن واحد ضد الألمان وضد الشعوب الحرة ومنها مصر ومنها شعوب الأمة العربية جمعاء ؟

كيف أبى القدر الا أن يكره عظماؤنا المفكرون النازية ويعرفوا بطشها فى الوقت الذى وقعت فيه الواقعة بين النازية والامبراطورية البريطانية وكيف جاز لكتابنا العظماء أن يدفعوا شر النازية الذى يهددنا ولا يدفعوا فى الوقت نفسه شر الاحتلال البريطانى وقد كان ممسكا بخناقنا آخذا بتلابيبنا منتهكا لأعراضنا سالبا لأرزاقنا .

ثم كيف أبى القدر الا ان يفضح ستر الملكية ويطامن من شأن الملك فتخرج الأقلام الصغيرة تخز جانبه يمينا ويسارا فى غير مداراة ولا تردد **فلا يكون لكتابنا (العظماء) فى هذه المعركة سهم ولا دور** ؟

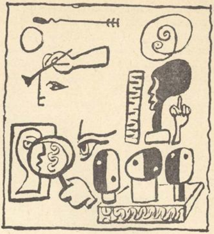
يا سيدى هذه بعض معارك الحرية فى بلادنا بين (الثورتين) أو بين (الحربين) وهذا هو نصيب كتابنا (العظماء) فيها فكيف تكون الحرية موضوعهم الأثير وكيف نصدق ما كتبوا ان كانوا قد كتبوا فى هذا شيئا ونكذب ما فعلوا ، وهو امر غير منكور .

وبعد ، أرجو ألا أكون قد أطلت كما ارجو أن أكون قد وفقت فى الابانة عما رأيت التحدث فى شأنه اليك ــ والى قرائك ان تفضلت ــ .

ولكم منى أطيب التحيات والسلام مع عظيم الاحترام ..

فتحى رضوان

تيارات فلسفية



إنسانية العلم

١

المذهب الانسانى فى الفلسفة ـ أو **((الانسية))** كما أرادنا المرحوم **اسماعيل مظهر** أن نسميه ـ هو فى صميمه صرخة احتجاج على كل ضرب من ضروب الفكر أو الحياة يؤدى الى التضحية بالانسان من حيث هو كائن حى متكامل بعاطفته وعقله ، التضحية به من اجل اى شىء آخر سواه ؛ كأن يضحى بهذه **الدنيا** من أجل آخره ، او أن يضحى **بالعاطفة** من اجل العقل او أن يضحى **بالروح** من أجل المادة ، أو بالمادة من اجل الروح ، او **بالحياة الفكرية** من اجل الحياة العملية ، أو بهذه من أجل تلك ؛ فلئن كانت العصور الوسطى ـ فى أوروبا ـ قد سادتها روح تطالب الانسان بأن يئد رغباته الجسدية وغرائزه الفطرية الحيوية ، فان ثورة كان لابد لها عندئذ أن تجىء لتعيد الانسان الى انسانيته بكل ما فطرت عليه ؛ فليس الانسان باله ، كلا ولا هو بحيوان ، انما هو كائن أريد به أن يقف حلقة وسطى بين السماء والأرض ، يأخذ من الأولى روحانيتها ومن الثانية ماديتها ، ثم يجاور فى شخصه بين الجانبين ؛ والعكس صحيح كذلك ، اى انه اذا كانت الثورة الصناعية فى القرن الماضى قد أرادت ـ فى أوروبا أيضا ـ أن تقتلع الانسان من جذوره الروحانية كلها ، لتضعه فى المصانع آلة من آلاتها ، فان ثورة على الثورة كان لابد لها أن تظهر لتعيد للانسان انسانيته ـ فى الاتجاه المضاد هذه المرة ـ **وهكذا كلما**

● كلما اقتضت ظروف الحضارة فى عصر من العصور أن ينطمس من طبيعة الانسان جانب لحساب جانب ، تحتم أن يخرج للناس فيلسوف « انسانى » يصحح الخطأ ويعيد للانسان توازنه المفقود .

● اذا أردنا نحن اليوم أن نتيح للانسان ثقافة تمكنه من اكتساب القيم الانسانية التى ينشدها ، فانما يتحقق لنا ذلك بضرورة الاستعانة بتراثنا نحن كما استعانت أوروبا النهضة بتراثها وبذلك نحقق الموازاة بين الموقفين .

● كل دراسة تشعر الانسان بانسانيته من حيث هو كائن حر الارادة يختار الأهداف كما يشاء ويفكر لتحقيقها بغير معوقات وحوائل ، لابد مؤدية آخر الأمر الى الانسان الذى يريده المذهب الانسانى .

دكتور زكى نجيب محمود

اقتضت ظروف الحضارة فى عصر من العصور أن ينطمس من طبيعة الانسان جانب لحساب جانب ، تحتم أن يخرج للناس فيلسوف « انسانى » يصحح الخطأ ويعيد للانسان توازنه المفقود .

وانه لمن حسنات الثقافة الاسلامية ــ فيما له صلة بموضوع حديثنا ــ انها فى جوهرها ثقافة لا تضحى من الانسان بجانب من أجل جانب ، فهو مخلوق للدنيا وللآخرة معا ، **للجسد وللروح معا** ، للنشاط العملى فى هذه الحياة وللسبحات الروحية فى سبيل حياة آخرة ؛ ولهذا لم تكن هذه الثقافة الاسلامية بحاجة ماسة الى أنصار للمذهب الانسانى يصرخون احتجاجا على ذلك أو على هذا ، كما كانت الثقافة الأوروبية بحاجة ؛ لكننا لم ندع ثقافتنا الأصيلة تسير فى مجراها ، فأدخلنا عليها عناصر اقتضتها ظروف حضارية حديثة ، ومن ثم هبت علينا الأنواء التى تميل بشراع السفينة الى اليمين أكثر مما ينبغى تارة ، والى اليسار أكثر مما ينبغى تارة أخرى ، الى الايغال فى العقل ولوازمه مرة ، والى الايغال فى العاطفة وملحقاتها مرة ، فأصبحنا بحاجة الى **« مذهب انسانى »** يظهر حينا بعد حين ليصحح الخطأ ويعيد تعادل الميزان .

وليس فى هذا كله علينا من بأس نخشاه ،

لكن البأس هو فى أن تقع الثقافة الأوروبية فى خطأ فنقع فيه مثلها ، حتى ولو لم تكن حياتنا تستلزم الوقوع فيه ؛ ذلك أن المصادفة البحتة قد ادت بأصحاب المذهب الانسانى فى أوروبا ابان نهضتها ، أن يرتدوا الى تراثهم اليونانى واللاتينى، ليلتمسوا فيه صورة الانسان المتكامل بعاطفته وعقله ، وان يغفلوا العلوم الطبيعية من الصورة التى ارادوا تصويرها ، لحداثة تلك العلوم الطبيعية عندئذ ؛ فجاءت الأجيال التالية ، ليظن أبناؤها أن الصورة الانسانية المثلى ، التى تتوافر فيها القيم الرفيعة وتتحقق بها الغايات القصوى، هى فى ثقافة انسانية من النوع الذى رسمه انصار المذهب الانسانى فى أوروبا النهضة ، بلا زيادة ولا نقصان ؛ فاذا كان هؤلاء قد ارتدوا الى التراث اليونانى واللاتينى ، فلا مناص لنا — نحن أنصار المذهب الانسانى الحديث — من ان نرتد الى هذا التراث نفسه بغير تحريف ؛ واذا كان هؤلاء الرواد قد اغفلوا ذكر العلوم الطبيعية فى الصورة الانسانية كما رسموها لمعاصريهم ، فلا مناص لنا كذلك — نحن انصار المذهب الانسانى الحديث — من اغفال تلك العلوم ؛ **وبهذا نقع فى خطأ مزدوج ، فلا التراث اليونانى واللاتينى بضرورة ليس عنها من محيص لمن يريد أن يهيىء للانسان حياة ثقافية انسانية متزنة العناصر ، ولا اغفال العلوم الطبيعية بشرط محتوم لكى تتوافر للقيم الانسانية ظروفها المواتية .**

ومن هذا الخطأ المزدوج ترتبت عندنا — فى ثقافتنا العربية الحديثة — نتائج ، منها أن قادة التعليم الجامعى فى بلادنا ، اشترطوا دراسة اليونانية واللاتينية ، كأنما هما لازمتان لا غنى عنهما لمن أراد أن تتكامل ثقافته ، وكأنهما لم تكونا ابان النهضة الأوروبية لصيقتين بطبيعة الثقافة الأوروبية عندئذ ، فى خروجها من ضيق العصور الوسطى الى رحابة العصور الحديثة ؛ ومن تلك النتائج أيضا أن قر فى أذهاننا أن القيم الانسانية العليا لا تصاحب العلوم الطبيعية ، ما دام قادة المذهب الانسانى فى أوروبا ابان نهضتها قد اغفلوا تلك العلوم من الصورة المثلى ، وكأنما اغفالهم هذا لم يكن صدفة محضة ، بل كان ضرورة حتمية تدوم مع العصور جميعا ؛ ولهذا أصبح مألوفا على ألسنة المتكلمين وأقلام الكاتبين، أن نسمع وأن نقرأ ، بأن المغالاة فى العلوم الطبيعية على حساب الدراسات الانسانية ، قد يكون مفسدة لكياننا الانسانى ؛ ونريد بهذا المقال بيان الخطأ فى هذين الموضعين .



٢

أما عن دراسة اليونانية واللاتينية ، فأحب أن أجعلها واضحة منذ البداية أن موضوع الحديث هنا ليس هو ضرورة هذه الدراسة من حيث أن هاتين اللغتين أصل ثقافى ، لابد من دراسته اذا أردنا أن ندرس فروعا كثيرة أخرى ، كالفلسفة والقانون الرومانى ، بل اذا أردنا أن نكون على علم من الداخل بالمصطلح العلمى فى فروع العلوم الطبيعية جميعا ، فدراسة هاتين اللغتين ضرورة ليس لنا حيالها اختيار ؛ **لكن موضوع الحديث هنا هو السؤال عما اذا كانت دراسة هاتين اللغتين ، وما كتب بهما من تراث يونانى ورومانى ، ضرورة تقتضيها النظرة « الانسانية » ، كما كانت الحال فى نظر النهضة الأوروبية ؟** والرأى عندى هو أن ما قد عد ضرورة انسانية فى أوروبا النهضة — وفى ايطاليا بصفة خاصة — انما عد كذلك للصلة الشديدة التى كانت تربط الثقافة الأوروبية بسالفتيها من يونانية ولاتينية ، فاذا أرادت تلك الثقافة أن تتنفس الهواء الطلق ، بعد أن فكت عن خناقها قبضة اللاهوتيين ابان العصور الوسطى ، فأين كانت لتجد ذلك الهواء الطلق تتنفسه الا فى تراثها ، لا سيما وذلك التراث يحمل فى حصائله كل ما كان ينقص الانسان الثائر على القيود ، من قيم الحرية الفكرية ، وحب الحياة ؟

فاذا أردنا نحن اليوم أن نصنع الصنيع نفسه ، بأن نتيح للانسان ثقافة تمكنه من اكتساب القيم الانسانية التى ينشدها ، فانما يتحقق لنا ذلك ،لا بضرورة التوسع فى دراسة اليونانية واللاتينية ، بل بضرورة الاستعانة بتراثنا نحن ، كما استعانت أوروبا النهضة بتراثها ؛ وبذلك تتحقق الموازاة بين الموقفين .

أقول ذلك عابرا ، بعد أن لم تعد مسألة اليونانية واللاتينية قضية تشغل الأذهان ، كما كانت تشغلها فى الثلاثينات ، فقد راجعت ما قاله أستاذنا **الدكتور طه حسين** فى كتابه « **مستقبل الثقافة فى مصر** » (١٩٣٨) وقد خصص للحديث فى هذا الموضوع فصلا كاملا (من صفحة ٢٧٥ الى صفحة ٢٩٩ فى الجزء الثانى من الكتاب) يعرض فيه رأيه فى ضرورة اليونانية واللاتينية لا فى تعليمنا الجامعى وحده ، بل فى التعليم الثانوى كذلك ، ما دام هذا التعليم الثانوى مرحلة مؤدية الى المرحلة الجامعية ؛ وقد خيل الى ان استاذنا فى دفاعه الحار ، لم يقصر اهمية تينك اللغتين على كونهما مادتين دراسيتين بين المواد الدراسية الواجب قيامها فى المدارس والجامعات ، بل جاوز ذلك ليجعل لهما مكانة أخرى ممتازة ، تشبه المكانة التى كانت لهما عند أنصار الدعوة « **الانسانية** » فى تاريخ أوروبا الحديث ، يقول : « .. وأنا مؤمن أشد الايمان وأعمقه وأقواه ، بأن مصر لن تظفر بالتعليم الجامعى الصحيح ، ولن تفلح فى تدبير بعض مرافقها الثقافية الهامة ، الا اذا عنيت بهاتين اللغتين ، لا فى الجامعة وحدها ، بل فى التعليم العام قبل كل شيء » ويقول ايضا « ان التخصص فى أى فرع من فروع الدراسات الأدبية ، التخصص الصحيح ، لا سبيل اليه الا اذا استعد الطلاب له بمعرفة اللاتينية دائما ، واليونانية أحيانا ، فلابد أن يهيأ الطلاب فى المدارس العامة لهذا التخصص » (**يقصد فى المدارس الثانوية**) .

وانى لأقرن هذا الاهتمام كله من أستاذنا — وربما كان لذلك الاهتمام مبرراته فى حينه — أقول انى لأقرن اهتمام أستاذنا بما ليس له صلة وثيقة مباشرة بحياتنا الثقافية ، أقرنه برأى للفيلسوف الأمريكى « **رالف بارتون برى** » — وقد كان أستاذا للفلسفة فى هارفارد معظم حياته العاملة ، بل وبعد أن بلغ سن التقاعد سنة ١٩٤٦ ، الى أن توفى منذ قريب — اذ يقول فى كتابه « **انسانية الانسان** » ماترجمته : « لقد كان حدثا تاريخيا عارضا هنا أن الماضى الذى شعر نحوه أصحاب المذهب الانسانى الايطاليون فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، بذلك الاجلال العظيم ، هو عصر الحضارة اليونانية الرومانية ؛ كان هذا تاريخهم هم بالمعنى المزدوج ؛ فقد كان بالنسبة اليهم ماضيهم المباشر الذى ارتبطوا به بالاستمرار الثقافى ، بينما كان الأدب اللاتينى أدبهم القومى ، وكانت اللغة اللاتينية لسان أجدادهم ، الى جانب كونها اللغة المتواضع عليها للعالم المثقف ؛ أما الثقافة اليونانية فانها كانت قد غزت الثقافة الرومانية ، ولم يتطلب احياء اللغة والأدب اليونانيين الا متابعة النهر الى منبعه ، **غير أن المعنى الذى كانت تحمله اليونانية واللاتينية لأصحاب المذهب الانسانى الايطاليين ، لم يعد يحمل المعنى نفسه لأى مكان آخر او زمان** » .

واكرر القول بأن الاعتراض هنا ليس موجها الى دراسة اليونانية واللاتينية من حيث هما ، وباعتبارهما جزءا من التراث الانسانى الذى لابد من دراسته ، بل هو موجه الى أى اتجاه يريد أن يجعل منهما النبع الأساسى الذى نستمد منه قيمنا الانسانية ، اذا ما أردنا أن ننشىء للانسان العربى الحديث شخصية متكاملة ؛ اذ النبع الأساسى لهذا الانسان العربى ، هو المقابل العربى للتراث اليونانى اللاتينى بالنسبة لأوروبا ، اعنى أنه هو التراث العربى بما يحمله من قيم .

٣

ذلك هو أحد الخطأين اللذين تورطنا فيهما مع من تورط ، ممن جعلوا نموذج المذهب الانسانى الذى ينشد للانسان أن يكون هدفا مقصورا لذاته ، حرا فى تفكيره متحررا من قيوده ، مستمتعا بحياته الدنيا — أقول ممن جعلوا نموذج هذا المذهب الانسانى انصار ذلك المذهب فى أوروبا ابان نهضتها ، فنقلوا عنهم حرفا بحرف ، فاذا كان هؤلاء الأنصار قد عادوا الى التراث الكلاسى ليحرروا الانسان من نير العصور الوسطى ، فلابد لنا كذلك أن نعود الى هذا التراث الكلاسى نفسه ؛ على حين أن العبرة هى

فى «التراث» - ولكل تراثه - لا فى ضرورة أن يكون ذلك التراث هو اليونانى الرومانى دون سواه .

اقول ان ذلك هو أحد الخطأين ، وأما الخطأ الثانى فهو ان نتورط مرة أخرى فيما فعله رجال النهضة الأوروبية ، عند دعوتهم الى المذهب الانسانى بعد ظلام العصور الوسطى ، وهو أن يغفلوا العلوم الطبيعية من حيث هى مصدر للقيم الانسانية التى تجعل من الانسان انسانا ؛ **فكلما توسعنا فى العلوم الطبيعية بغية اقامة حياة جديدة تساير العصر الحاضر فى علمه وصناعته ، أشفق المثقفون ، خشية أن يكون ذلك التوسع مؤديا الى جدب فى القيم الانسانية ، على اعتبار أن هذه القيم تنشأ أكثر ما تنشأ من «العلوم الانسانية» كالتاريخ والفلسفة ودراسة اللغة والأدب .**

ونريد هنا أن نؤكد ما يصحح هذا الخطأ ، بأن لا تعارض بين **العلم الطبيعى والمذهب الانسانى** ؛ بل ان رجال النهضة الأوروبية أنفسهم - الذين نتخذهم نموذجنا فى الدعوة الانسانية - لم يعارضوا بين العلم الطبيعى والقيم الانسانية ، لم يقولوا ان هذه القيم لا تنشأ عن ذلك العلم ، وهم اذا كانوا فى دعوتهم الانسانية قد اغفلوا العلم الطبيعى ، فذلك لأن هذا العلم كان قد ولد لتوه فى الحضارة الأوروبية قويا مكينا على أيدى **جاليليو وكوبرنيه ونيوتن** وغيرهم ، فلم يكن بحاجة الى من يؤكد ضرورته ، وهو هو الوليد القوى الذى ولد من الثورة على القرون الوسطى ، ليكون فجر العالم الجديد .

انه مهما اختلفت الزوايا التى ينظر منها الى المذهب الانسانى ، ومهما اختلفت خصائص هذا المذهب باختلاف المتكلمين فى فلسفته ، **فالرأى مجمع على أن الأساس الأول والهدف الأخير هما أن تكفل للانسان حياة نعترف له فيها بحقوقه الانسانية فى هذه الدنيا وعلى هذه الأرض ، واذا كان ذلك كذلك ، فباى شىء نكفل له هذه الحقوق الانسانية ، أكثر مما نكفلها له بالعلوم الطبيعية ، وبخاصة فى عصر تطبيقها على الحياة العملية** أتكفلها له بأبراج عاجية - كما يقولون - يعتزل فيها المثقفون بثقافات «انسانية» من النوع الذى لا يبنى البيوت ولا يقيم الجسور ولا ينبت الطعام ولا ينسج الثياب ؟ ان تلك الأبراج العاجية نفسها بحاجة الى من يقيمها بالعلم وتطبيقاته ؛ والحق أن الحلقة فى هذا حلقة مفرغة : فالعلم وتطبيقاته على الحياة شرط أساسى لازدهار الحياة ، ثم يجىء هذا الازدهار بدوره شرطا أساسيا لتقدم العلم وتطبيقاته ؛ ولك أن تستعرض عصور التاريخ الحضارى ، وستجد عندئذ **أن تقدم العلم وارتفاع المستوى المعيشى يكادان يكونان متلازمين حيثما وقعا** ، فلم يتقدم العلم بدرجة ملحوظة الا فى عصر ازدهرت فيه ظروف العيش ، ولم تزدهر هذه الظروف فى عصر أو فى بلد الا ومعها تقدم فى العلم ؛ مما يؤكد العلاقة الوثيقة بين العلم الطبيعى وحياة الانسان فى هذه الدنيا وعلى هذه الأرض ، وهى الحياة التى يدعو اليها المذهب الانسانى .

يخاف الخائفون من طغيان العلم وتقنياته ومصانعه ومعامله وآلاته ، أن يؤدى ذلك الى جفاف العاطفة الانسانية ويبوسها وذبولها ، على اعتبار ان العاطفة لا مكان لها فى حياة يسودها العلم وملحقاته ؛ وانى لأنتهز هذه الفرصة لأشير الى هذه المقابلة الزائفة التى كثيرا ما يقابل بها الناس بين العقل والعاطفة ، حاسبين ان الأمر اما عقل أو عاطفة ؛ **وحقيقة الموقف هى أن لكل من العقل والعاطفة مهمة مختلفة ، والمهمتان متكاملتان فى كل عملية من مجرى النشاط اليومى ، وذلك أن الانسان يختار أهدافه بالعاطفة، ثم يخطط الخطط بالعقل لتحقيق تلك الأهداف.**

ان كلمة «**العقل**» لا تطلق الا على الحركة الانتقالية من المقدمات الى نتائجها ، ومن المراحل الى غاياتها ؛ وأما الادراك لشىء بذاته ، كأن انظر - مثلا - الى هذه البقعة اللونية الصفراء التى امامى ، أو كأن اركز الذهن فى فكرة من الأفكار او فى مبدأ من المبادىء مجرد تركيز دون انتقال منه الى نتائجه التى تتفرع عنه ، فذلك لا يندرج فى مفهوم العقل ، وله أسماء أخرى ، فهو ادراك حسى فى حالة البقعة اللونية ، وهو ادراك حدسى فى حالة التركيز الذهنى على فكرة او على مبدأ معين لا تتزحزح عنه الى ما يترتب عليه من أفكار وأعمال ؛ ولذلك كان التخطيط لمراحل السير المحققة لهدف معين ، فاعلية عقلية ، كالسير فى خطوات الحل لمسألة رياضية ، أو فى خطوات لبلوغ شاطىء البحر او قمة الجبل ، او كالسير فى خطوات تحقق مضاعفة الدخل القومى كذا مرة ، وتوسيع الرقعة المزروعة كذا فدانا من الأرض ، وهكذا وهكذا . . . **«العقل» سير منظم نحو هدف مقصود ، وحيث لا «سير» فلا عقل ، ثم لا يكون هنالك سير منظم الا اذا كان هنالك هدف معلوم يجىء السير سيرا نحوه ليحققه .**

واما اختيار الهدف فعملية «**ارادية**» تتم بالرغبة - اى بالجانب العاطفى من الانسان ، اذ

ان كل **«ميل»** عاطفة – والارادة والرغبة والعاطفة والميل كلها اسماء تطلق على ما ليس بعقل فى تيار النشاط الانسانى ؛ افرض اننى اخترت لنفسى **« هدفا »** قريبا من اهداف حياتى اليومية ، هو ان اكتب مقالة فى المذهب الانسانى وعلاقته بالعلوم الطبيعية ، فليس هذا الاختيار فى حد ذاته عملية **« عقلية »** ، لكنه اختيار كان يمكن الا يكون ، كان يمكن مثلا ان اختار موضوعا آخر للكتابة ، او ان اختار عدم الكتابة اطلاقا ؛ الاختيار ارادة ، ورغبة ، وميل ؛ لكنه اذا ما تم ، اصبح الهدف المختار امرا يريد ان يتحقق ، فكيف يكون ذلك ؟ ها هنا تبدأ العملية « العقلية » ترسم المراحل والخطوات ، حتى يتحول الهدف المختار من مجرد رغبة وميل الى واقع مائل محسوس .

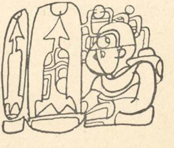
واعود الى ما بدات الحديث فيه ، وهو خشية انصار العاطفة ان يؤدى طغيان العلوم الطبيعية الى واد العاطفة ، فنقول انها على عكس ذلك تماما ، ستضع فى ايدينا وسائل كثيرة لتحقيق اهدافنا – ولا تنس أن الهدف قد اختارته العاطفة ولا دخل للعقل فيه – فبالعاطفة اردت – مثلا – ان ارقى بمستوى العيش فى اسرتى ، وبوسائل العلوم الطبيعية **(أى بالعقل)** استطعت تحقيق ماقد رغبت فى تحقيقه ، ولا تقل ان وسائل العلوم الطبيعية وتطبيقاتها منصرفة الى راحة الجسد ، ولا شأن لها بالجوانب الروحانية من الانسان ، لا تقل ذلك لأنه بغير الجسد لا ركوع ولا سجود ولا قراءة ولا بصر ولا سمع ، **فالجانبان اذن وجهان لكائن موحد واحد .**

٤

اختلاجة مذعورة نشهدها كلما سارت حضارة عصرنا خطوة نحو مزيد من العلم ومن التقنيات ومن المعامل ومن المصانع ، خشية ان تضيع على الانسان بساطة العيش أيام الرعى او الزراعة اليدوية ؛ والبديل الذى يقترحه المشفق المذعور ، هو العلوم الانسانية لأنها هى التى تغرس القيم فى النفوس ، وحتى لو اضطرتنا الحضارة العلمية أن نزيد من اشتغالنا بالعلم الطبيعى ، فلابد عندئذ – هكذا يقول المشفق المذعور – من ادخال شىء من العلوم الانسانية تخفيفا من وقع الحياة العلمية الصناعية على حياة الانسان .

وهنا ايضا يحتاج الأمر الى شرح وتوضيح؛ فمتى تؤدى الدراسة ومتى لا تؤدى الى تكوين الانسان على النحو الذى نريده ، سواء كانت تلك الدراسة من العلوم الطبيعية او كانت من العلوم الانسانية ؟ لماذا يظن أن دراسة التاريخ والجغرافيا والفلسفة تقيم الانسان متكاملا معتقدا فى القيم الانسانية العليا ، وأن دراسة البيولوجيا والكيمياء والطبيعة تفتت بناء الانسان وتفقده المثل السامية ؟

ان الأمر مرهون بالهدف المقصود ، وبطريقة الوصول اليه ، **فكل دراسة تشعر الانسان بانسانيته ، من حيث هو كائن حر الفكر حر الارادة ، يختار الأهداف كما يشاء ، ويفكر لتحقيقها بغير معوقات وحوائل ، لابد مؤدية آخر الأمر الى الانسان الذى يريده المذهب الانسانى؛** فليس الخوف من العلوم الطبيعية فى ذاتها ولا من العلوم الانسانية فى ذاتها ، بل الخوف هو من ان يدخل الدارس الى رحاب هذه العلوم او تلك محدود النظر ، فيفقد بهذا التحديد اول شروط الحرية الانسانية ، واعنى بهذه الشروط الأساسية ان يكون مطروحا امامه فى الأفق من المبادىء



والأفكار ما يمكنه من الاختيار تحقيقا لأهدافه ؛ وهذا هو بعينه ما يقال انه موجود فى الدراسات الانسانية ومعدوم فى العلوم الطبيعية ، اذ يقال انهذه العلوم الطبيعية من شأنها التخصص الذى يضيق الأفق ويسد طريق الاختيار الحر بين ممكنات كثيرة ، لكن تحليلا ادق واوفى للعلوم الطبيعية ومناهجالبحث فيها ، يبين انها لو قدمت على الوجه الصحيح ، لأتاحت الفرصة نفسها ، من حيث اتساع الأفق وامكان المقارنة ، وحرية الاختيار ، التى تقدمها اية دراسة منهجية فى ميدان العلوم الانسانية .

ويقال فيما يقال ان العلوم الطبيعية من شأنها ان تحصر الانتباه والاهتمام فى جانب المنفعة وحده دون سائر الجوانب التى يجاوز بها الانسان فى حياته حدود المنفعة ، وبذلك النظر الجزئى الى طبيعة الانسان يفقد الانسان تكامله ، على حين ان العلوم الانسانية عادة تنظر الى الانسان فى فاعليته من حيث هو كائن متكامل ، يحب المنفعة ويحب الطموح ويحب الخيال ويحب التامل ويحب اشياء كثيرة جدا مما يجاوز به قيود اللحظة الراهنة ؛ لكننا نقول ان العلوم الطبيعية اذا درست من حيث هى **دراسة للبيئة التىيعيش فيها الانسان ، فعندئذ سيدخل الانسان بكله ومجموعه فى الصورة ، ولا تكون البحوث العلمية بحوثا مجردة فى الهواء ، معزولة عن حياة الانسان الفعلية** ؛ واحسب ان الصيحة التى تدعو العلماء بقوة الى ان يجعلوا علمهم فى خدمة الانسان ، هى صيحة ترد للعلوم انسانيتها التى اشفق المشفقون من ضياعها .

وانا لنتدخل فى مبحثطويل ، اذا طفقنا نعدد الجوانب الانسانية التىيمكن لعلماء الطبيعة ان يحققوها ، فضلا عن انهم يهيئون « **للانسان** » بيئة اصلح لعيشه ، فهم فى كل جهد يبذلونه انما يستهدفون قيمة من القيم الانسانية العليا ، الا وهى قيمة « **الحق** » ، اذ يكشفون عن حقيقة العالم واسراره ، وهم بحكم عملهم العلمى نفسه يتعاونون جماعات جماعات ، وهم يتجردون عن اهوائهم ونزواتهم ما داموا يعملون فى محاريب العلم ، ولا تلحق بهم نقيصة الهوى والنزوة الا حين يخرجون الى دنيا الحياة مع سائر الناس ، وهم اكثر من اى مجموعة أخرى من الناس ، ينظرون الى الماضى بعين التقدير الكامل ، لانهم لا يستطيعون السير خطوة واحدة الا أن تجىء تلك الخطوة استمرارا الى طريق سلكه قبلهم السالكون .

العلوم الانسانية علوم ، والعلوم الطبيعية علوم ، هذه تدرس البيئة ، وتلك تدرس موضع الانسان من تلك البيئة مكانا وزمانا ؛ فهل نعيش لنرى يوما يفيق الانسان الى وحدته مع بيئته ، فتتدخل المجموعتان من العلوم فى جهد بشرى واحد ، لا يكون فيه عالم للطبيعة جاهلا بتاريخ الانسانية وأهدافها ، ولا يكون فيه دارس للانسان جاهلا بالبيئة الطبيعية التى يسكنها الانسان ؟ .

الاعلاء من شان الانسان غاية متفق عليها ، لكننا قد اخطانا فى سبيل تحقيقها خطاين ، وقع احدهما فى ثلاثينات هذا القرن حين ظننا ان ذلك لا يكون الا اذا سلكنا السبيل نفسها التى سلكتها اوربا فى قرون نهضتها من عودة الى تراث اليونان والرومان ففاتنا ان المهم هو رجوع الأمة المعينة الى تراثها لتصل حاضرها بماضيها ، ولكل امة تراث ؛ واما الخطأ الثانى فنحن اليوم فى سبيل الوقوع فيه ، وهو التفرقة غير المشروعة بين علوم وعلوم ، بحيث تفوتنا الوحدة التى يجب ان تتسق بها جوانب الانسان كائنا واحدا ، فيه العاطفة التى تميل نحو اهداف ، وفيه العقل الذى يرسم مراحل السير مسددة نحو أهدافه .

زكى نجيب محمود

□ □

تريز عواد ..
في بيوت العنكبوت



ـ « **لست ادعى انني قد خرجت من هـــذا الديوان « بفهم » واضح لكل ما ورد فيه** » هكذا قالت نفسي لنفسي ، وقد ظنت النفس القائلة انها تصـطنع التواضـــع أمام النفس السامعة .

ـ « **فهـــم** » ؟! لا عليـــك ان « **تفهمي** » ، لأن فهم الشعر جريمة قتل ، انه ازهاق لروحه ؛ انه تحويل للعاطفة الى نقيضـها ، ونقيضـها العقل ؛ انه مسخ وتشويه ...

فاطمأنت النفس الحيرانة ، وكان حسبها ان تعيش مع الشاعرة لحظات مسحورة في « **بيوت العنكبوت** » ، تحس المناخ لا تقبض منـــه الا على ريح ؛ تحس الايحاء لا تسمع منـــه اللفظ الواضــح الصريح ، تحس الوحدة واليأس يتصارعان مع الطموح والـكبرياء ، تحس نبض المرتاعة ولهاث الفازعة ... الا ان هذا لهو الشعر في غموضه الملغز ، وفي قيعانه المسحورة .

ها هنا في هذا الديوان فتاة مزقها الحنين الى غائب مجهول ؛ أطبق عليها ما يشـــبه الشتاء ببرده وصقيعه ، وغمامه وقتامه ، فاطفأ منها شموسا كانت مشرقة وضاءة **ذات ربيع وصيف** .

وذات ربيع وصيف ، كان لهـا ما يشبه المأوى ، حين كانت في نفسها طمأنينة وسكينة ، فدهمها الشك فنخر من مأواها أخشـــاب النوافذ والأبواب ، ثم جاء النمل فنقـــل الفتات والرفات الى معاجن الطين عند الجيران ؛ فما هو الا أن ابتلع الطوفان مدينتهــا التي تعرت من اسوارها ؛ وهل ترك لهـــا الحب الغادر الخائب بابا توصده من دونها فتلوذ من حياتها بأمن ؟ .

ان الوحدة الموحشة لتلف فتاتنا من الراس الى القدم ، انها في خصلات شعرها التي تسطع عليها مصابيح الليل ـ والمصابيح هي كل ما بقى في حياتهـــا من مصادر الضوء ، والمصابيح صبح خائن ـ وانهـــا (**الوحدة الموحشة**) في قدميهـــا كالنعلين ؛ جفت من فتاتنا النضارة والفضاضة ، وباتت في وحدتها تلك عودا من الحطب اليابس .

ان فتاتنا اليائسة اليابسة لتثور على نفسها ، وعلى العالم ، تثور على العالم لانه قيود ، ولأنه خيبة رجاء ، وهي تكره ان ترى السقوف قد كتمت انفاسها ؛ وتريد لهذه السقوف ان تنزاح ليخلو الطريق بينهــا وبين الشمس ، « **سطحي منديل شمس اطويه حتى تاكل شموع جسدي في نهم الهجيرة** » .

لا ، لا ، ان الوحيــــدة الفريدة لا تريد لنفسها الا هــــذه الوحدة والتفرد ، فهيهات لجارها ـ وهو من برودة الطبع كأنه تجمد من ثلج ـ وهي من تفــردها كالزئبق يأبى ان يمتزج بسواه ، هيهات لذلك الجار ان ينال منها شيئا .

ذلك هو عالمها الذي تثور على قيوده وبروده ، وأما نفسها التي تثـــور عليها فهي ما قد اندس في حناياها من فطرة المرأة بكل تفاهاتها : من ضعف وغيرة وحنين الى الرجل الذي لا يستحق ؛ ولكن ـ وا أسفاه ـ انها زهرة غضة هصرتها السماء حين دنت من الحضيض فانطبقت عليه وطابقتـــــه ؛ سماء ؟! تلك أوهام الحمقى ، فما اقرب الســـماء من الحضيض ! .

انها من يأسها في غير لحظة راهنة تعيشها ؛ فلقـــد التحم أمس حياتها بالغد ، حتى لم يتركا لها في الحاضر الا لهفة اللهفانة على ماضي ذهب بغير عودة ، ومستقبل غائب مجهول ؛ ولكن فيم الأسى على حياة كلها أكاذيب ؟! للآخرين ان يسيلوا في حلوقهم هذه الأكاذيب شرابا سائغا ، أما هي فهذه الأكاذيب في عينهـــا أصنام ترفسها بقـــدميها اينما وجدتها قائمة على جوانب الطريق .

انها مفقودة بين غرباء ـ مع انها في مدينـة النور باريس ؛ لقد كان لصوتها نغمة ، لكن رنة النغم صدئت على احدى شفتيها ، وعلى الشفة الأخرى بنت الشـوك العقيم ؛ ان باريس هذه لهي بلد الجنون المتوطن الأصيل « **فليس الجنون سائحا في باريس** » وانها لبلد الغربة والغرباء ، فليس الغريب فيها أجنبيا عابرا .

لكن هـــل رضيت الشـــاعرة بنصيبها ؟ لا ، لقــــد كانت تريدها « **عيشة تخمــــة** » فلم تجدها ، فذابت في ديوانها حسرات عطشى .

أم تراني قـــد خرجت من ديوان « **بيوت العنكبوت** » للشـاعرة **تريز عواد** ، بصـورة مغلوطة ؟ او كان ذلك كذلك ، لكان الذنب ذنب هـــذا الشعر الجديد الملغز ، الذي لا يدع لقارئه مجالا للفهم الواضح ، وتلك هي احدى حسناته ومفاخره .

اذا كان التفلسف هو الرؤية الواضحة ، فأين هذه الرؤية من عصرنا ؟

الرؤيـــة الفلسفيـــة عند ميرلوبونتي

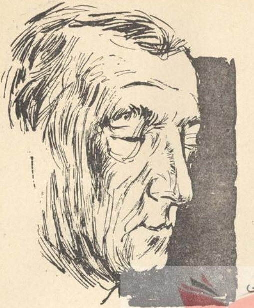
قد لا نرضى فى زماننا عن الفيلسوف ، وقد تتراءى لنا الفلسفة مجموعة من السحب ، لا تكاد تتلبد حتى تتبدد ثم تتعقد من جديد . ولكن ينبغى الا يغرب عنا أن التفلسف يتمثل بالأصالة فى البحث ، ولما كان البحث معناه أننا نسعى لرؤية أشياء نستطيع الحديث عنها ، **فالتفلسف هو الرؤية الواضحة** . فأين هذه الرؤية من عصرنا ؟ ان معظم الدراسات الفلسفية المعاصرة تعيش على تراث تيارات فكرية شتى ، وينصب اهتمامها على التماس الحجج لنصرة هذا المذهب أو ذاك .

وقد لا نغالى اذا قلنا ان التفكير فى هذا الاطار ينكص على عقبيه الى وراء ، والمفكرون ينفقون زهرة أعمارهم فى اجترار أفكار وآراء عفى عليها الزمن . وهذه والحق حالة من التدهور يؤسف لها ، لا تتفق مع دفعة التاريخ الى أمام . والدليل على ذلك أن الأفكار تشيع فيقبل الناس عليها ويشتد حماسهم لها ، ثم لا يلبث هذا الحماس أن يفتر وينضب ؛ فى هذه الأفكار معين الحياة . واذا بما يدعوه البعض حركة الأفكار تنقلب الى وحشة واغتراب ، أو الى جمود وركود ، أو بفلت العيار فتستحيل هياجا وجنونا وتنطمس بالتالى فى هذه الحركة الرؤية الواضحة التى هى دلالة التفلسف كما ألمعنا .

فماذا عسى أن تكون هذه الرؤية الفلسفية عند « ميرلو بونتى » ؟ لعل فى وسعنا أن نستشفها من ثنايا خواطره بصدد موضوعين أساسيين يشغلان الفيلسوف : **الله والتاريخ** .

مشروعية التأمل فى الله :

ففيما يختص بالتأمل فى الله : من الملاحظ أننا لم نعد نسعى البرهنة على وجوده . وقد كان هذا السعى الشغل الشاغل **للقديس توماس والقديس أنسلم وديكارت** . ولم يعد للأدلة على وجود الله ما كان لها من بريق أخاذ . واقتصر مسعانا على دحض انكار الله ، بالبحث فى الفلسفات الجديدة عن منفذ يطل منه تصور موجود ضرورى ، فاذا استعصى ذلك وصمت هذه الفلسفات بالالحاد . وقد بذل مفكرون لامعون جهودا كبرى فى دراسة « **النزعة الانسانية الملحدة** » أو فى التعرف على مقاصد « **النزعة الالحادية المعاصرة** » . فالنزعة الانسانية الملحدة



دكتور محمد فتحى الشنيطى

لا تحل شيئا محل ما تهدم ، بل تقنع بهدم ما تبغى أن تهدمه كما نجد ذلك واضحا عند ((نيتشه)) . بينما النزعة الالحادية المعاصرة هى — فى راى **جاك ماريتان** — نزعة الحادية ايجابية ، وحين نركز عليها المناقشة فقد يلوح أنها تحتوى اللاهوت الذى تحاربه وتأباه . فربما كانت نمطا من الايمان المقلوب — ان صح هذا التعبير — ينطوى على الايمان من خلال الانسان . وكأنا بالانسان يتصدى ليقوم مقام الله . مثل هذه النزعة ليست من الفلسفة فى شىء .

و ((**ميرلو بونتى**)) يرى أن الفلسفة تتبع سياقا آخر وهى من ثم تنحى من البداية ((**النزعة الانسانية البروميثية**)) Humanime prométhéer وتدير ظهرها للتأكيدات المنافسة للاهوت . فالفيلسوف لا يحق له الزعم بأن فى وسع الانسان ان يتخطى تخطيا حاسما وقاطعا المتناقضات الانسانية بحيث يملك شمول الرؤية . ان الانسان لا يعلم عن ذلك شيئا . فالعالم يبدأ ولا يحق لنا أن نحكم على مستقبله بما كان عليه ماضيه . وان فكرة القدر فى الأشياء ليست فكرة بقدر ما هى نزق وخرق . وان علاقاتنا بالطبيعة ليست علاقات ثابتة ، فان أحدا لا يملك أن يعرف ما فى وسع الحرية أن تنهض به ، ولا يستطيع أن يتخيل ما تكون عليه العادات والعلاقات الانسانية فى حضارة قد لا تجثم على أنفاسها المنافسة ولا تستبد بها الندرة أو تتسلط عليها الضرورة . فهو لا يضع أمله فى أى قدر ولو كان قدرا مواتيا .

والانسان لا يكون انسانا اذا كنا نعنى به انه مبدأ مفسر نستعيض به عن مبادىء أخرى . فنحن لا نفسر شيئا بالانسان ، فليس الانسان قوة ، بل ضعفا كامنا فى قلب الوجود . وهو ليس عاملا كونيا بل هو المكان الذى تغير فيه العوامل الكونية اتجاهها فتغدوا تاريخا . فالانسان انسان فى تأمله لطبيعة لا انسانية ، وكذلك فى حبه لذاته . وينبسط وجوده الى أشياء لا حصر لها .

والفلسفة لا تقر أيضا ما يذهب اليه اللاهوت ، ذلك لأنه لا يسلم بامكانيات الوجود الانسانى . أعنى انه لا يستخدم الدهشة الفلسفية الا كوسيلة يمضى بها الى تأكيد يقضى عليها . والفلسفة بهذا تفتح عيوننا على حقيقة أساسية : أن وجود العالم ووجودنا ، فيه من الاشكالات ما لا ننتهى أبدا من بحثه .



جاك . ماريتان

انبثاق الله فى الوعى :

والفيلسوف لا يجهل مشكلة ((**انبثاق الله فى الوعى**)) ، بل يثبت هذه المشكلة ويضعها فى مكانها بعيدة عن الحلول التى وصل اليها . و ((**فكرة الموجود الضرورى**)) مثلها مثل فكرة ((**المادة الخالدة**)) أو فكرة ((**الانسان الكلى**)) تبدو فكرة ضحلة بالقياس الى انبثاق الظواهر على جميع مستويات الوجود وميلادها المتصل . وفى وسع الفيلسوف أن يفهم الدين كتعبير من التعبيرات عن الظاهرة المركزية ، ولكن ان نفهم الدين شىء وان نفرضه شىء آخر . وصدق ((**ليشتنبرج**)) Lichtenberg — وهو الذى خصه ((**كانط**)) بالثناء مشيدا بخصب تأملاته — حين ارتأى أننا لا ينبغى أن نؤكد الله أو ننكره وصاغ ذلك فى عبارة حكيمة : ((لا ينبغى ان يتخطى الشك الحذر ، والا فربما غدا مصدرا للخطر)) . **فالانسان يقيم فى وعى بذاته وبالعالم وبالآخرين ، وهذا الوعى تتحطم على صخرته التفسيرات والشروح المتضاربة . وبفضل هذا الوعى تنتعش بالحياة جزئيات من المادة والكلمات والأحداث . ويكون هذا الوعى اشعاعا متصلا ينعكس فى معرفة التاريخ .**

هذا الموقف الواعى يثير حملات ضارية تتهم احرار المفكرين بالالحاد ، بحيث أننا ما نكاد نستعيد تاريخ كلمة ((**الحاد**)) حتى نتبين انها كثيرا ما أطلقت جزافا على كل من جرؤ على زحزحة مقدسات اللاهوت من مكانها ، وكل من حرص على تعمق الله من ثنايا التأمل الفلسفى .

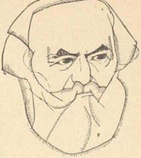
والفلسفة فكر مفتوح ، وينبغى أن تظل كذلك دائما ابدا . والفكر المفتوح ينقض على الأصنام ، فاذا كان الانقضاض على الأصنام الحادا فانعم به من الحاد ! ويتساءل ((**ميرلوبونتى**)) : **هل الايمان معناه أن نرضخ لاله امبراطور يجيز الخير كما يجيز الشر ، يبرر الرق والظلم غير ميال بدموع الأطفال وغير عابىء بأنين الأبرياء لأنهما جميعا** ضرورات مقدسة ،بل ومضح بالانسان من أجل **العالم** ؟ لا ، ان واجب الفلسفة أن تقف فى وجه الآلهة الزائفة التى اقامتها النزعة المسيحية فى تاريخنا ، وأن تحطم الأصنام متجهة بالرؤية الواضحة الى حيث يتجلى الله الحق .

الفلسفة والتاريخ :

وفيما يتصل بالتاريخ يظهر البعض الفلسفة على أنها غدت يائسة مغلوبة على امرها ، فالتاريخ قدر خارجى لا تملك الفلسفة ازاءه الا أن تنحنى صاغرة . والبعض يرى ان استقلال الفلسفة لا يتحقق الا اذا نأت عن ملابسات الحياة وغدت ملاذا شريفا un Alibihonorable نلوذ به فى تأملاتنا البعيدة عن الواقع . **فالبعض يدافع عن الفلسفة والبعض الآخر يدافع عن التاريخ وكأنهما غريمان متطاحنان . ولكننا نجد أن ثمة عمالقة فى الفكر الفلسفى عاشوا التاريخ وعاشوا الفلسفة ولم يجدوا مشقة فى أن يتساوق الاثنان .** ذلك أننا لو نظرنا الى التجربة الانسانية فى أعماقها لما وجدناهما متنافسين تنافس الغريمين فاما أحدهما أو الآخر ، بل لارتأينا أنهما معا متكاملان .



ج . بشلاد



ك . ماركس

لقد وحد « **هيجل** » من قبل بين الفلسفة والتاريخ فجعل من الفلسفة عقل التجربة التاريخية ، وجعل من التاريخ صيرورة الفلسفة . بيد أنه ابقى المعركة الناشبة بينهما مستترة مقنعة . فالفلسفة عنده هى المعرفة المطلقة هى المذهب وهى الكل ، والتاريخ الذى يحدثنا عنه الفيلسوف ليس هو التاريخ كما نعرفه أعنى شيئا صنعه الانسان ، بل هو التاريخ الكلى المحتوى والمكتمل ، هو اطار عام شامل يخلو من الحياة . وعلى العكس من هذا التاريخ كواقعة خالصة أو حادثة يدخل فى النسق الذى يجسده الانسان حركة باطنة تمزقه . هاتان نظرتان بينهما لبس لا محالة ، وقد حرص « **هيجل** » على الاحتفاظ بهما معا . فعنده يبدو الفيلسوف أحيانا مجرد قارىء لتاريخ حدث من قبل ، فهو أشبه بعصفور المينرفا الذى يخرج مع نهاية النهار وعندما يتم انجاز العمل التاريخى . وأحيانا أخرى يبدو الفيلسوف هو الموضوع الوحيد للتاريخ من حيث كونه الوحيد الذى لا يخضع له والذى يفهمه ويصعد به الى مقام التصور .

ولعل اللبس هنا فى صالح الفيلسوف ، فالتاريخ حين يخرج الى المسرح أمام الفيلسوف لا يجد هذا الأخير فيه الا المعنى الذى سكبه فيه من قبل ، فهو حين ينحنى أمامه انما ينحنى أمام نفسه . وهنا يحق لنا ان نطبق على « **هيجل** » ما قاله « **آلان** » Alain عن باعة النوم ، أولئك الذين يهبوننا نوما تمثل فيه الأحلام العالم تمثيلا دقيقا . فالتاريخ العالمى عند « هيجل » هو حلم التاريخ ، وكما فى الأحلام كل ما نفكر فيه فهو واقعى وكل ما هو واقعى نفكر فيه . **ان التاريخ يجد معناه عند الفيلسوف فقط ، فالفيلسوف هو الذى يفكر فى اندماج التاريخ والفلسفة ويشرعه .**

« البراكسس » بدون انحراف :

ولا يتمثل جانب الابتكار فى نقد « **ماركس** » « **لهيجل** » فى جعل الانتاج الانسانى محركا للتاريخ ولا فى اعتبار الفلسفة انعكاسا لحركة التاريخ ، بل فى كشف الحيلة التى يحتال بها الفيلسوف حين يبث فى التاريخ نسقه لكى يجد هذا النسق فيه بعد ذلك . وبالتالى فميزة الفلسفة التأملية لا تعدو كونها فى نظر « **ماركس** » واقعة تاريخية ، فهى ليست ابدانا بميلاد التاريخ . وفى رد « **ماركس** » على « **هيجل** » اكتشاف لمعقولية تاريخية مباطنة لحياة الناس . فالتاريخ لم يعد نظاما للواقع يضيف اليه الفيلسوف الى جانب المعقولية حق الوجود ، وانما التاريخ هو البيئة التى يتشكل فيها كل معنى وبوجه خاص المعنى التصورى أو الفلسفى .

و « **البراكسس** » Praxis (**العمل**) هو هذا المعنى الذى يرتسم ارتساما تلقائيا فى تقاطع الأفعال التى ينظم الانسان بها علاقاته مع الطبيعة ومع الآخرين ، وما يجرى بين هذه الأفعال من تلاق . ولا يفوتنا ان « **ماركس** » يركز انتباهه على تحليل الماضى والحاضر حيث ندرك بهذا التحليل فى شبكة عبر مجرى التاريخ ، منطقا لا يوجه هذا المجرى من خارج ، بل ينبثق من هذا المجرى عينه ولا تكتمل صورته الا اذا فهم الناس تجربتهم ورغبوا فى تحويلها . فنحن نعرف فقط من مجرى الأشياء ذاته ان هذا المجرى سيقضى لا محالة ان آجلا أو عاجلا على الأشكال التاريخية غير المعقولة ، وهى الأشكال التى تخفى فى طياتها الخمائر التى ستقضى عليها .

ويرى « **ميرلوبونتى** » أن هذا القضاء على اللامعقول قد يفضى الى الفوضى اذا لم يثبت أن القوى التى تدمر هذه الأشكال هى قوى قادرة على أن تبنى منها أشكالا جديدة . فليس هنالك من ثم تاريخ كلى وانما المعنى التاريخى مباطن للحدث الانسانى ، ومن هنا يكون لهذا الحدث قيمة النبع الذى ينبع منه العقل . ولن تكون للفلسفة سلطة الشمول التى خصها بها **«هيجل»** ، بل لن يكون فى مستطاعها ايضا طبقا **« لهيجل »** أن تكون مجرد انعكاس لتاريخ سابق . .

و **« ماركس »** يرى اننا لا نهدم الفلســفة كمعرفة منفصلة الا « لنحققها » . فالمعقولية تمضى من التصور الى لب « البراكسس » الانسانى ، وتكتسب وقائع تاريخية معينة مغزى ، وتعيش الفلسفة هذه الوقائع .

وحين يابى « ماركس » على الفكر الفلسفى سلطة الاحاطة والشمول ، لن يكون فى مستطاعه أن يحول ديالكتيك الوعى الى ديالكتيك الطبيعة . ذلك أن الانسان حين يقول ان هنالك ديالكتيك فى الأشياء فليس فى الوسع أن يكون ذلك كذلك الا فى الأشياء من حيث هو يفكر فيها . وتغدو هذه الموضوعية فى نهاية المطاف محض ذاتية لا مفر منها . ان « ماركس » لم ينقل الديالكتيك ويدفع به نحو الأشياء بل دفع به نحو الناس من حيث كونهم يرتبطون عملا وثقافة فى عملية تحـــول الطبيعة والعلاقات الاجتماعية . ومن هنا يرى « ميرلوبونتى » أن امكان Cuntingen الحادثة الانسانية لم يعد يشكل نقصا أو عيبا فى منطق التاريخ ، بل غدت هــــذه الحادثة شرطا له . فبدونها لا يعدو التاريخ ان يكون شبحا . ولو ان الانسان يعلم اين يمضى التاريخ لا محالة لما كان للأحداث الواحدة تلو الأخرى أهمية ولا مغزى ، وليس هنالك أمر نروى النظر فيه فى الحاضر ، فمهما يكن من امر ومهما كان الحال ، فان هــذا الحاضر يمضى نحو مستقبل محدد .

لن يكون لتاريخ معنى اذا فهمناه كما نفهم انحدار نهر تتدفق مياهه بفعل أسباب قاهرة نحو محيط يبتلعها . وكل لياذ بالتاريخ الكلى يقطع الطريق على الحادثة الجياشة بالحــركة والحياة ، وهذا اللياذ قناع للعدمية . وكما رأينا أن الله يتعذر تصوره خارج العالم فكذلك لا يكون التاريخ خارج الانسان الا شبحا . **ان الله والتاريخ لا يعيشان الا اذا كان ثمة مشروع انسانى يتشكل فى صميم الوجود .**

ويؤكد « **ميرلوبونتى** » انه اذا كان أخلاف **« ماركس »** لم يفهموه هــذا الفهم ، واذا كان **« ماركس »** نفسه قد عدل ما كتبه فى شبابه ، عن أن يفهم على هذا النحو ، فان فى هذا انحرافا بمعنى البراكسس من حيث هو مباطن للأحداث الانسانية المتشابكة . فخارج هــذه الأحداث لن نجد الا مطلقات عمياء وقوالب صماء بكماء .

الفيلسوف انسان يجيد الافصاح :

اخالنا بعد ما قدمناه مقدرين المهمــة التى تنهض بها الفلسفة ، فلم تعد ثمة جــدوى فى الاعتراض عليها بأنها تمضى متعثرة عرجـاء . فالفلسفة تقيم فى التاريخ وفى الحياة وتبغى دائما ان تقع منهما موقع القلب النابض . **ولما كانت الفلسفة تعبيراً عن رؤية واضحة فلابد لهـــا أن تبتعد عن المعبر عنه ابتعاد الفنان عن اللوحة ليرى فيها أروع مجاليها .** ان الفلسفة بناء تراجيدى من حيث كونها تحمل فى ذاتها نقيضها . ومن ثم فالفلسفة لا يمكن أن تكون قاطعة جــازمة . والانسان الذى يقف موقف القطع والجزم ليس متفلسفا لأنه ليس لديه الا شىء واحد يتشبث به . أما الفيلسوف فلديه دائما أضواء يسلطها فى اهتمام وشغف على العقل والدين والعواطف .

ان الفيلسوف يفهم ويختار ، وهو ســاخر وسخريته ليست هروبا وخذلانا بل هى افصاح عن التفتح والتحرر ودليل على مخالطة الحيــاة والأحداث . ومن هنا يتضح لنا ان أولئك الذين يعتقدون انهم يخدمون الفلسفة بمنعها من التصدى لمشكلات العصر يسيئون الى الفلسفة ايما اساءة . وقد يمتدح البعض « ديكارت » لأنه لم يتخــذ موقفا صريحا بين جاليليو ورجال الدين بدعوى أن الفيلسوف لا يحق له أن يؤثر فريقا على فريق وانما شغله الشاغل الموجود المطلق فيما وراء الطبيعة وفيما وراء اللاهوت . ولكن « ديكارت » حين لاذ بالصمت لم يتخط الأخطاء بل تركها ومن ثم شجعها .

ان المطلق الفلسفى معــدوم القيمة ، وانما تتمثل الحركة الفلسفية فى التحام الفكر الفلسفى بالحادثة ، وصدق **« آلان »** فى حديثه الى تلاميذه : **« الحقيقة بالنسبة الينا نحن البشر حقيقة مؤقتة لأن نظرتنا قصيرة المدى ، فواجبنا أن نراها وأن نفصح عنها »** . ولا خلاف بين الفيلسوف وبين غيره من الناس فكلاهما يفكر الحقيقة فى الحادثة وهما معا ضد من يفكر فى الحادثة طبقا لمبادىء

صورية مصوغة وضد المغلوب على أمره الذى يعيش دون حقيقة .

ان الفيلسوف حين يتمرس بالعالم وبالتاريخ يسعى الى الروابط التى تربطه بهما . وهو لايروم المعرفة المطلقة بل ينظر فى صورة العالم التى تتجدد فى اللحظات بتجدد الحياة وتستمر ويشتد ساعدها . وهو يفهم هذه اللحظات حين يتخطاها بحيث يغدو عالمه الخاص عالما عاما للجميع . وأسرار الفيلسوف أسرار كامنة فى كل انسان .

فماذا عسى أن يقوله عن علاقة النفس بالبدن أن لم يكن ما يحسه الناس جميعا حين يعيشون بالنفس والبدن وحين يخطون خطواتهم فى الحياة بالخير والشر ؟ وماذا لديه ليقوله عن الموت ان لم تكن خلاصة أقواله أن الموت محجوب فى الحياة ؟ الفيلسوف انسان متيقظ مفصح ، والانسان يحتوى فى صمت متناقضات الفلسفة التى يفصح عنها الفيلسوف .

محمد فتحى الشنيطى

ماكبث الجديد

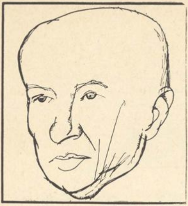


ان مسرحية « ماكبث » الحديثة بطولة **جون كليمنتس** John Clements والتى قام باخراجها « **ميشيل بنتال** » Michael Benthell فى الاحتفال المسرحى لمدينة شستر الذى أقيم هذا العام ، هى احدى مسرحيتين عظيمتين ظهرتا فى وقتنا الحاضر عن رواية « **ماكبث** » ، وهى التى استطاعت أن تنتزع نفس الاعجاب والتقدير الذى حازته « **ماكبث** » الأولى عند عرضها فى « **ستراتفورد** » والتى اضطلع ببطولتها الممثل القدير « **لورنس أوليفييه** » . وكان أوليفييه قد أضاف تحويرا بسيطا فى مشهد الجريمة فى المسرحية . فقد اندفع خارجا الى الخلف بعد ارتكاب الجريمة مباشرة ، شأنه فى ذلك شأن « **سندرلاند** » الذى قام بأداء نفس الدور سنة ١٩١٢ ، وقد أخجل « **لورنس أوليفييه** » بأدائه الرائع كل من تناول هذا الدور .

أما « **ماكبث** » كما قدمه لنا مستر « **كليمنتس** » فهو انسان عصفت به الأقدار منذ البداية ، فلدى مقابلتنا الأولى له عند المروج كانت عيناه مسهدتين من السهر ، ووجنتاه شاحبتين كتأثير مباشر للجرم الذى يملأ نفسه . وعبرت قسماته عن الشر كما فضحت نظراته ما يجول بخاطره من مكر ودهاء . وقد ذهب « **كليمنتس** » فى التعبير عن كل هذا الى أبعد مدى حتى ليعجب المرء ويتساءل عما يمكن أن يضيفه مستر « **كليمنتس** » من انفعالات أخرى بعد أن ارتكب الجريمة بالفعل . وها هنا تجرد مستر « **كليمنتس** » كلية من الشعور بالدهشة والاستغراب بعد حدوث الجريمة فكان منافيا بعض الشىء لشخصية ماكبث كما قدمها شكسبير ، وهى الشخصية الايجابية التى امتلأت عزما وتصميما ، كما اتسمت بالسطوة والقوة منذ البداية . ولكن ما أن ترتكب الجريمة حتى تتبدل هذه الشخصية وتنقلب رأسا على عقب فتركن الى اليأس ويهدها الخوف والفزع . ونجد أن مستر « كليمنتس » قد قلب هذا الوضع الطبيعى فقد امتلأ يأسا منذ البداية ، وحين حدوث الجريمة التى لم يستطع دفعها أو ردها نجده يتصرف ويثبت لنا انه يمتلك القدرة على الاستمرار فى الحياة ، دون أن تؤثر عليه هذه الجريمة أدنى تأثير .

ولا يفوتنا أن نشير الى ما اتسمت به المناظر فى المسرحية من الحيوية والتدفق ، كما ظلت المسرحية متماسكة وبعيدة عن الانهيار الذى كان دائما ما يحدث قرب النهاية . وهذا التماسك جاء قويا على الرغم من شخصية « **ماكدف** » غير السوية . وكانت الخطب فى المسرحية تعبيرا واضحا وصريحا عن القوى العقلية الخطيرة والمتعبة فى نفس الوقت ، كما خلت من البلاغة المصطنعة . أما مستر « **كليمنتس** » فقد كان أكثر من رائع فى تمثيله لليأس والاستسلام. وهزيمة « **ماكبث** » فى النهاية كانت صادقة وعادلة من وجهة النظر المسرحية ، كما كانت انعكاسا مباشرا للملل والضجر الذى سيطر على روحه وأحبط نفسيته وحطم كبرياءه . وجاء أداء مارجريت جونستون Margaret Johnston لشخصية « السيدة ماكبث » رائعا فقد أضاف شيئا جديدا لهذا الدور ، كما أثر فى المتفرجين أعمق تأثير .

ج . مور



ب . راسل



التحليل

نصر ...

● **التحليل فى الفلسفة يرتبط أشد الارتباط بالتوضيح لأنه لا يضيف الى معرفتنا معرفة جـديدة بقدر ما يبرز ويوضح ما نعرفه بالفعل بشـــكل غامض ، وانمـا يجيء التوضـيح عن طريق ابراز بعض أو كل عناصر الموضوع الذى نتناوله بالتحليل .**

● **وفلاسفة التحليل لا يرفضـون الميتافيزيقا على أنهـــا مجرد أقوال كاذبة : بل هم يسـقطونها تماما ويستبعدونها من ضمن العبـــارات ذات المعنى : اذ ان عبارات الميتافيزيقا عندهم لا ترتفع الى مستوى القضية التى يمكن أن تحكم عليها بالصدق أو بالكذب .**

● **ولما كان الواقع الخارجى هـــو مجموعة الوقائع الذرية الموجودة ، كانت اللغة التى يتكلمها الانسان خالية من المعنى الا اذا أخبرت عن ذلك الواقع الخارجى بشكل أو بآخر .**

تعنى كلمة التحليل بصـفة عامة فك كل مركب الى اجزائه ، وتقابلها كلمة تركيب التى تعنى بناء كل من اجزاء ، أى ربط وتجميع عناصر الكلى المنفصلة فى وحدة واحدة شاملة . ويكاد يكون هذا المعنى هو المعنى ذاته الذى نجده لتلك الكلمة فى الفلسـفة ، **التى تعنى فك أو رد الموضوع الذى نتناوله بالبحث الى عناصره أو مصـادره الأوليـة سواء كان ذلك فكرة فى الذهن أو قضية من القضـــايا أو عبارة من عبارات اللغـــة أو واقعة من وقائع الحياة ، أياً كان الفرض الذى يسعى الانســان اليه من وراء هذا التحليل .**

ولذا فالتحليل يختلف تبعا لطبيعة الموضوع أو المركب الذى نحلله ، فهو قد يكون ماديا اذا كان المركب الذى نتناوله بالتحليل كذلك مثل التحليل الـكيميائى **(المـــاء الى أكسـجين وهيدروجين)** ، أو عقليـا مثل تحليلنا لفكرة ما أو لمفهوم معين أو غير ذلك .



ج . آير

فى الفلسفة المعاصرة

دكتور عزمى إسلام

وعلى الرغم من ان فكرة التحليل تقابل فكرة التركيب فى المعنى والمفهوم بحيث تتبادر الواحدة الى الذهن دائما كلما استعملنا الأخرى ، فلا ينبغى ان نفرق بين هاتين الكلمتين بطريقة حاسمة لأنهما متكاملتان ، وذلك لأن ما هو تركيبى من ناحية هو تحليلى من ناحية أخرى . ففكرتنا عن العالم - مثلا - تكون تحليلية اذا اخذنا نحلل العالم الى الوحدات البسيطة التى يتكون منها . وتكون تركيبية اذا أخذنا فى أن نقيم عالما من وحداته البسيطة .

فليس ثمة فيلسوف تحليلى خالص ، او فيلسوف تركيبى خالص ، وانما نصف الفيلسوف بهذه الصفة أو تلك بناء على ما اذا كان الطابع الذى يغلب على عمله تركيبيا او تحليليا .

معنى التحليل

ومعنى التحليل فى الفلسفة يرتبط أشد الارتباط بالتوضيح لأنه لا يضيف الى معرفتنا معرفة جديدة بقدر ما يبرز ويوضح ما نعرفه بالفعل بشكل غامض ، وانما يجىء التوضيح عن طريق ابراز بعض - أو كل - عناصر الموضوع الذى نتناوله بالتحليل . ولقد قصرت فلسفة التحليل المعاصرة مهمتها على مجرد التوضيح (بمعنى التحليل) الذى يحدد ألفاظنا الفلسفية تحديدا لا يدع اسما فى اللغة بغير مسمى مما يمكن تعقبه بالحواس ، بحيث يصبح امكان تحقيق عبارة لغوية - بمطابقتها لما جاءت ترسمه أو تصوره من وقائع العالم الخارجى - شرطا أساسيا لصحتها .

والتحليل من حيث هو توضيح له أهمية كبرى لدى فلاسفة التحليل المعاصرين فى اظهار ان كثيرا من المشكلات التى تتحدث عنها الفلسفة بصفة عامة ، والميتافيزيقا بوجه خاص ، انما يرجع الى سوء استخدام عبارات أو الفاظ معينة ، أو الى سوء فهم منطق اللغة على حد تعبير ڤتجنشتين فى هذا الصدد .

وتتلخص أهم السمات الأساسية لفلسفة التحليل المعاصرة فى :

١ ـ انها كانت بمثابة الثورة فى تاريخ الفكر والفلســـفة ، فقد انتقلت الفلسفة على ايدى فلاسفة التحليل من البحث فى مجال الموضوعات والأشـــياء الى مجال آخر يبحث فى الألفاظ والفلسفة . وبمعنى آخر اصبح عمل الفلاسفة هو أن يكونوا ـ على حد تعبير بلانشارد فى كتابه « العقل والتحليـل » ـ **فلاسفة للفلاسفة ،** ولذا تطورت الدراســـات الخاصـــة بمنطق الرياضيات والمنطق الرمزى ، وكذا الدراسات الخاصة بفكرة المعنى . لارتباطها جميعا بعملية التوضيح .

٢ ـ انها ليست مدرسة فلسفية بالمعنى الذى يفهم من المـدارس الفلســفية الكبرى ، لعدم وجود مبحث مشترك بين فلاسفة التحليل ، بل كان كل ما يجمعهم فى اطار واحد مشترك ، هو استخدام التحليل منهجا فى الفلسفة .

٣ ـ العـــداء الشـــديد للفلسفة المثالية والاتجاهات الميتافيزيقية ، وقد عبر ڤتجنشتين عن هذا المعنى بقوله « ان المنهج الذى يجب ان يسير وفقـــه الفيلسوف : هو الا يقول شيئا الا مما يمكن قوله .. وأن يوضح دائما لكل من يريد ان يقول شيئا ميتافيزيقيا ان الفاظا معينة فى قضاياه ليس لها معنى » (**رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٥٤ر٦)** .

وفلاســفة التحليل لا يرفضون الميتافيزيقا على انها مجرد اقوال كاذبة ، بل هم يسقطونها تماما ويستبعدونها من ضمن العبـــارات ذات المعنى . اذ أن عبارات الميتافيزيقا عندهم خالية من المعنى لا ترتفع الى مستوى القضية ذات المعنى التى يمكن أن نحـكم عليهـــا بالصدق أو بالكذب .

وفلاسفة التحليل يشتركون فى هذه السمة مع فلاسفة الوضعية المنطقية ، فقد عبر آير Ayer فى كتابه « **اللغة والصـــدق والمنطق** » (ص ٣٥) عن هـــذا المعنى بقوله « ان الاتهام الذى نوجهه للفيلسوف الميتافيزيقى ، ليس هو انه يحاول استخدام العقل فى مجال يستحيل عليه أن يغامر فيه مغامرة مجدية ، بل هو أنه يقدم لنا عبارات لا تستوفى الشروط التى لابد من توافرها لكى تكون العبارات ذات معنى » .

ويؤكد آير المعنى ذاته فى مقال له عن « **أصل الميتافيزيقا** » بقوله « ان هناك كثيرا من الناس يتحدثون حديثا خاليا من المعنى وهم لا يعرفون أنه خال من المعنى ، وهذا واضح تمام الوضوح فى الميتافيزيقا » . وهذا هو نفس المعنى الذى اكده رودلف كارنب فى مقـال له جعل عنوانه « استبعاد الميتافيزيقا » .

٤ ـ ان فلاسفة التحليل بصفة عامة كانوا من دعاة الدقة والوضوح ، وكان بعضهم مثل **رسل ورامزى وڤتجنشتين** من علماء الرياضة ، وكانوا يهدفون جميعا الى اعطاء لغة الفلسفة نوعا من الوضوح والدقة مثل الوضوح والدقة الموجودين فى المنطق الرياضى .

٥ ـ انهم جميعـا كانوا يجمعون على اهمية اللغة وتحليلها وتوضيحها ، وهذا ما عبر عنه **ڤتجنشتين** بقوله ان أغلب مشـكلات الفلســفة انما ينشأ عن سوء فهم منطق لغتنا .

ولتوضيح ما سبق سأعرض فيما يلى لثلاثة فلاسفة من اعلام فلسـفة التحليل المعاصرة ، مبينا معنى التحليل عندهم ، هم چورچ مور ، وبرتراند رسل ، ولدڤيج ڤتجنشتين :

أولا : چورچ مور (١٨٧٣ ـ ١٩٥٨)

يذهب مؤرخو الفلســفة المعاصرة الى ان حركة التحليل المعاصرة تبدأ بظهور مقال لمور عام ١٩٠٣ بعنوان « **رفض المثالية** » الذى نشر بعد ذلك عام ١٩٢٢ مع مجموعة مقالات اخرى له فى كتاب بعنوان « **دراسات فلسفية** » ، على أساس رفضه للمثالية الهيجلية والمثالية الجديدة التى بدأت تظهر فى انجلترا منـذ عام ١٨٧٠ وكانت تتمثل فى فلسفة كل من برادلى وجرين ، كما كانت متمثلة من قبل فى فلسفة **باركلى** . وكان نقده للفلسفة المثالية بمثابة منهج جديد فى معالجة مشكلات الفلسفة ، وهذا ما جعل منه فيما بعـــد الرائد الأول لفلســـفة التحليـل المعاصرة .

والفلسفة عند مور بصـــفة عامة ليست الا توضيحا لـمـا نعرفه بالفعل (أى ما نعرفه بواسطة الادراك المشترك) ، وليست هى كشفا عن حقائق لم نكن نعرفها من قبل . وقد ذهب مور الى أن هذا التوضيح يتم بواسطة التحليل ،

اى تحليل عبارات اللغة وألفاظها التى نصوغ فيها كل معارفنا وأفكارنا .

والتحليل هو التعريف عند مور ، وهو فى هذا الصدد يقول فى مقاله « **ردى على النقاد** » (انك حين تعرف أو تحدد فكرة ما او مفهوما ما ، فذلك معناه انك تحلله) ، وانما يكون تعريف الفكرة باحصاء اجزائها البسيطة ، او حدودها البسيطة التى لا يمكن تعريفها .

ولذا فالتحليل عنده لا يؤدى الى معرفة جديدة تضيف شيئا الى ما عرفناه بالفعل بواسطة الادراك المشترك ، انما هو يوضح هذه المعرفة لاظهار العناصر التى تتكون منها عباراتنا والفاظنا ، وبيان ما اذا كانت مما يتفق والفهم المشترك أو لا يتفق .

والتحليل بالنسبة لمور لا ينصب على الالفاظ من حيث هى ألفاظ ، بل على المعانى والأفكار التى تعبر عنها هذه الألفاظ ، وهو يعبر عن هذا المعنى بقوله « أن ما اعنيه بالتحليل دائما ينصب على الفكرة أو القضية لا على التعبير نفسه » .

وبهذا المعنى لا يكون التحليل عنده هو الترجمة ، فليس المقصود بالتحليل وضع كلمة مكان كلمة او عبارة محل أخرى مساوية لها فى المعنى فقط ، بل لابد وان تكون العبارة الثانية اكثر وضوحا من العبارة الأولى بحيث تكون الثانية تحليلا للأولى ولا تكون الأولى تحليلا للثانية . وهذا ما عبر عنه **ويزدم** فى مقال له بعنوان « **طريقة مور فى التحليل** » (انك تحلل القضية « ق » لو وجدت عبارة أخرى « ق ١ » تكشف عن مكنون « ق » نفسها) وتعرف العبارة الأولى باسم موضوع التحليل ويسميها **بول آرثر** باب فى كتابه «**عناصر فلسفة التحليل**» باسم « المشروح » ، بينما تسمى العبارة الثانية بعبارة التحليل ويسميها باب باسم «**الشارح**» . ويكون التحليل صحيحا كلما اتجه نحو ما هو أوضح بصفة عامة .

والغرض الأساسى من التوضيح ، وبالتالى من التحليل ، عند مور هو ازالة الغموض الذى قد يكتنف بعض العبارات . فمن الصواب مثلا ان اقول انه مادام الفيل حيوانا ، فالفيل الأسود يكون حيوانا أسود ، لكنى اخطىء اذا قست على ذلك قولى انه مادام الفيل حيوانا ، فالفيل الصغير يكون حيوانا صغيرا . لأن العبارتين على الرغم من تشابههما فى التركيب اللغوى ، مختلفتان فى التركيب المنطقى . فقولى (**الفيل حيوان أسود**) مؤلف من عبارتين منفصلتين هما : ١ - الفيل حيوان ٢ - الفيل اسود ، أما قولى (الفيل حيوان صغير) فيتألف من عبارتين احداهما لا تفهم الا بالمعنى النسبى هما : - ١ - الفيل حيوان ٢ - الفيل أصغر من متوسط الفيلة ، اذ ليس هو بالصغير اذا قيس الى مملكة الحيوان بصفة عامة لأننا ننسب فى هذا القول ، الفيل الى افراد فئة معينة هى فئة الفيلة بحيث نشير بذلك الى علاقته بها ، قولنا ان الفيل اسود لأنها عبارة حملية تصف الفيل بصفة ما ولا تنسبه الى غيره .

ثانيا : برتراند رسل (١٨٧٢ -)

يعتبر رسل من اكبر دعاة منهج التحليل بين الفلاسفة المعاصرين وذلك لتطبيقه هذا المنهج التحليلى بالنسبة لكثير من مجالات الفلسفة وخاصة فيما يتعلق بموضوع وجود العالم الخارجى وباللغة والفكر .

فهو يرد العالم الخارجى ويحلله الى وحدات صغيرة هى الوقائع ، والوقائع عنده ليست أشياء جزئية بل تتركب من الأشياء وصفاتها وعلاقاتها ، فاذا قلت « هذا أبيض » فاننى اتكلم عن واقعة لا عن شىء ، لأننى اتكلم عن شىء متصف بصفة معينة ، واذا قلت « هذا الشىء بجانب ذلك » فاننى اخبر عن واقعة تشير الى شيئين ارتبطا بعلاقة معينة .

ويستمر رسل فى التحليل فيذهب الى ان الأشياء نفسها ليست بسيطة ، بل مركبة يمكن ان تنحل الى سلسلة من الحادثات ، فالجسم المادى ليس الا خطا من حادثات معينة (**زمانية مكانية**) ، أو هو تاريخ يمتد عبر الزمن ولا يمكن فهم وجوده الا على ضوء هذا الامتداد الزمنى المتغير لخطة بعد أخرى . ويحلل رسل اللغة على نفس النحو الذى يحلل به العالم ؛ فكما أن العالم يتكون من وقائع ، فكذلك اللغة تتكون من قضايا تتناول وقائع العالم الخارجى .

ولما كان العالم مؤلفا من وقائع بسيطة كثيرة ، كانت القضية البسيطة هى الوحدة الأولية فى اللغة التى تدل أو تشير الى الواقع

البسيطة فى العالم . او هى كما يسميها رسل بالقضية الذرية التى لا يمكن ان تنحل الى ما هو أبسط منها ، والتى - كما يعرفها رسل فى كتابه « **معرفتنا بالعالم الخارجى** » - تثبت ان شيئا معينا يتصف بصفة معينة او ان اشياء معينة ترتبط بعلاقة ما مثل القول بأن « هذا ابيض » أو « هذا بجانب ذاك » .

واذا ما ركبنا قضية جديدة من مجموعة من هذه القضايا الذرية او اجرينا عليها اجراء ما سميت القضية الجديدة فى هذه الحالة بالقضية المركبة مثل القول « اذا ابرق البرق سقط المطر » أو « غابت الشمس ونزل المطر » .

وعلى ذلك فصدق القضية المركبة يعتمد على صدق اجزائها او القضايا البسيطة التى تتكون منها ، ولذا فنحن اذا ما أردنا أن نتثبت من صدق أى عبارة تصادفنا ، علينا اذا كانت قضية ذرية أن نرجع الى الواقع لنرى مدى مطابقتها له . أما اذا كانت قضية مركبة ، فعلينا ان نشرع فى تحليلها الى القضايا الذرية التى تتألف منها ما دامت القضية الذرية وحدها هى التى يمكن المطابقة مباشرة بينها وبين الواقعة الخارجية التى تقابلها .

ولما كانت اغلب عبارات اللغة من النوع المركب ، فاننا ندرك مدى الفائدة التى تتحقق من استخدام منهج التحليل .

ثالثا : لدفيج فتجنشتين

الواقع ان فلسفة التحليل المعاصرة تجلت بشكل اكثر وضوحا فى فلسفة فتجنشتين ومن تأثر بهمن فلاسفة تحليل اللغة العادية ، وذلك لأنه يربط بين الفلسفة والتحليل . **فالفلسفة عنده منهج يتبع فى تناول المشكلات وليست تفكيرا نظريا تأمليا يهدف الى اقامة نسقات فلسفية متماسكة . انها طريقة لحل المشكلات عن طريق تحليل عبارات اللغة التى تتم فيها صياغة تلك المشكلات** ، ولقد عبر فتجنشتين عن هذا المعنى بقوله « ان موضوع الفلسفة هو التوضيح المنطقى للأفكار ... ولا تكون نتيجة الفلسفة عددا من القضايا الفلسفية ، انما هى توضيح للقضايا » وبقوله ايضا « ان المشكلات الفلسفية يتم حلها - لا باعطائها تفسيرا جديدا - بل بواسطة ترتيب وتنظيم ما نعرفه بالفعل ، فالفلسفة معركة ضد البلبلة التى تحدث فى عقولنا نتيجة لاستخدام اللغة » وهذا معناه ان التحليل عند فتجنشتين لا يضيف الى معرفتنا معرفة جديدة ، بل هو مجرد طريقة توضح ماله معنى من كلامنا وما لا معنى له ، حتى يتسنى لنا ان نتكلم كلاما له معنى ونترك مجرد اللغو جانبا . وهذه هى وظيفة الفلسفة عنده فنراه يقول « ان الفلسفة تبين بيانا واضحا عما يمكن التحدث عنه . وكل ما يمكن التفكير فيه على الاطلاق ، يمكن الحديث عنه بوضوح ، وكل ما يمكن أن يقال يمكن قوله بوضوح » .

والتحليل عند فتجنشتين - كما يتمثل فى « رسالته المنطقية الفلسفية » - يعتمد على رد ما هو مركب الى عناصره الأولى أو وحداته الأولية البسيطة التى لا تنحل الى ما هو أبسط منها سواء كان هذا المركب هو العالم أو اللغة أو غير ذلك .

كما ان التحليل يعتمد فى فلسفته المتأخرة - التى تتمثل فى كتابه « **أبحاث فلسفية** » - على معرفة الطرق التى تستخدم فيها الالفاظ بالفعل ، حتى لا نستعمل كلمة ما فى سياق مخالف للسياق الذى كان من الواجب ان تستخدم فيه منعا للبس وتحاشيا لظهور المشكلات . وقد عبر فتجنشتين عن هذا المعنى فى أكثر من موضع من كتابه المذكور وخاصة أثناء تحديده لمعنى تحليل صور التعبير المختلفة بقوله « ان سوء الفهم المتعلق باستخدام الالفاظ يزول اذا ما استبدلنا صورة تعبير بصورة تعبير أخرى .

والواقع ان تحليل اللغة كان هو الهدف الأساسى من فلسفة فتجنشتين بصفة عامة ، الأمر الذى جعل كل تحليلاته مثل تحليله للعالم او للفكر فى خدمة هذا الفرض الأصلى ، او تعبيرا له .

فتحليله للغة كان يحتاج - فى نظره - الى دعامة تسنده ، وتستمد فى الوقت نفسه اصولها من الواقع الخارجى ، الأمر الذى جعله يلجأ الى تحليل فكرتنا عن العالم مبررا بذلك تحليله للغة ، وهذا ما ذهب اليه فى بداية رسالته المنطقية الفلسفية حين يقول ان « **العالم هو جميع ما هنالك** » ، اى انه يتكون من كل ما هو موجود وان كان وجود هذه الموجودات

يتبدى فى شكل وقائع لا اشياء بسيطة منفصلة . ولذا فالعالم عنده « هو مجموع الوقائع لا الأشياء » اى ان الواقعة هى الوحدة الأولى التى ينتهى اليها تحليل العالم ، وان كانت هى نفسها مكونة من اشياء . ويسمى ڤتجنشتين الواقعة فى هذه الحالة بالواقعة الذرية . ولا تناقض هناك بين ان تكون الواقعة الذرية بسيطة ، وأن تكون مكونة من أشياء فى الوقت نفسه . لأن الواقعة الذرية بسيطة من حيث هى ابسط مستوى من الوقائع يمكن أن ينتهى اليه تحليلنا للعالم ، وهى مركبة بمعنى أنها تتكون من اشياء أو عناصر بسيطة .

اما لماذا لم يقل ڤتجنشتين بأن العالم ينحل الى أشياء لا الى وقائع ، طالما أنه يتكون من وقائع والوقائع تتكون من أشياء ، فذلك يرجع الى أن الأشياء عنده ليس لها وجود منفصل عن الوقائع التى تدخل فى تكوينها . « **فمن جوهر الشىء أن يكون مكونا ممكنا لواقعة ذرية ما** » ، ولذا « فالأشياء تتضمن امكان حملها لأى حالة من حالات الواقع ، وكما أننا لا نستطيع تخيل الأشياء المكانية خارج المكان ، ولا الأشياء الزمانية خارج الزمان ، فكذلك لا نستطيع أن نتخيل شيئا ما معزولا عن امكان ارتباطه بأشياء أخرى » .

والأشياء لا تتكوم فى الواقعة الذرية ، بل هى تترابط على نحو أو آخر « ففى الواقعة الذرية تتشابك الأشياء أحدها بالآخر كحلقات السلسلة أو هى ترتبط بعضها ببعض على نحو محدد » .

هذه الوقائع الذرية هى الأساس الذى نستند اليه فى حديثنا عن العالم ، بل فى حديثنا بصفة عامة ، وفى حديثنا العلمى على وجه الخصوص ، لأن القضايا التجريبية العلمية هى كل ما يمكن قوله فقط عند ڤتجنشتين . وكل ما يمكن قوله عنده هو ما يأتى رسما للواقع الخارجى .

ولما كان الواقع الخارجى هو مجموعة الوقائع الذرية الموجودة ، كانت اللغة التى يتكلمها الانسان خالية من المعنى الا اذا أخبرت عن ذلك الواقع الخارجى بشكل أو بآخر ، أى الا اذا كانت ـ بمعنى أدق ـ رسما للوقائع الذرية التى ينحل اليها العالم .

وقد لزم عن ذلك أن تكون الوحدات الأولية التى يجب أن تنحل اليها اللغة لكى تصور هذه الوقائع الذرية البسيطة وتقابلها ، قضايا بسيطة لا تتكون من قضايا أخرى ابسط منها أسماها ڤتجنشتين بالقضايا الأولية .

والمقابلة بين القضية الأولية من جانب ، وبين الواقعة الذرية من جانب آخر واضحة جدا فى فلسفة ڤتجنشتين ، فكما أن الواقعة الذرية تتكون من أشياء ، فكذلك تتكون من القضية الأولية من أسماء تشير الى هذه الأشياء وتسميها .

وكما ان الأشياء ترتبط فى الواقعة الذرية على نحو او آخر ، فكذلك تترابط الأسماء فى القضية الأولية على هذا النحو أو ذاك بحيث تجىء رسما (**صادقا أو كاذبا**) لما هو موجود فى الواقع .

وكما ان الوقائع الذرية منفصلة مستقلة بعضها عن بعض بحيث « لا نستطيع من وجود أو عدم وجود واقعة ذرية ما ، أن نستنتج وجود أو عدم وجود واقعة ذرية أخرى » ، فكذلك القضايا الأولية عنده ، مستقلة منفصلة بعضها عن بعض « فلا يمكن استدلال أية قضية أولية من قضية أولية أخرى » .

فعلى الرغم من اهتمام ڤتجنشتين بتحليل اللغة ، وجعلها بمثابة الهدف الأساسى من فلسفته ، الا أن اقامة « **فلسفة للغة** » لم تكن هدفا له ولا جزءا من هذا الهدف . وهذا هو نفس الاتجاه الذى نجده لدى فلاسفة التحليل اللغوى المعاصرين الذين تأثروا بتحليله للغة مثل **جلبرت رايل الذى ينتهى الى أن وظيفة الفلسفة ليست الا مجرد تحليل لعبارات اللغة ، بغرض معرفة السبب الذى يؤدى الى ظهور مشكلات الفلسفة . وجون ويزدم الذى يذهب الى أن السبب فى وجود مشكلات الفلسفة انما يرجع الى استخدام الفيلسوف للغة على نحو يختلف عن النحو الذى تستخدم به فى الحياة اليومية .** وفريدرش ڤايزمان الذى ينتهى الى نفس الراى السابق .

والواقع ان الاتجاه التحليلى عند فلاسفة اللغة العادية المعاصرين ، على الرغم من انه استمرار للبدايةالمنهجية التىبدأها ڤتجنشتين ، الا أنه انتهى فى الوقت نفسه على أيديهم الى بعض النتائج الفلسفية الجديدة .

عزمى اسلام





بافلوف

النظرية السلوكية فى طورها الجديد ..

دكتور فخرى الدباغ

رسالة من الموصل
الجمهورية العراقية





س . فرويد

هل يصبح علم النفس علماً تجريبياً خالصاً كالفيزياء والكيمياء وبقية العلوم الطبيعية الأخرى .. ؟!

أم يظل مرتبطاً بالنظريات الفلسفية صادراً عن المدارس الفكرية .. ؟!

هذه هي الأزمة المنهجية التي يعانيها علم النفس الحاضر، ونحاول طرحها في هذا المقال .

بينما ينشغل الفكر البشرى هذه الأيام بالفلسفة الوجودية وأهمية الذات وعالمها الخاص .. وبالغاضبين .. وبالثائرين .. وبكل ما يحدثه الفكر الفردى الخاص بالسلوك البشرى ..

وبينما يزداد أنصار مدرسة التحليل النفسى واللاشعور اقتناعا بوجود الرغبات الكامنة التى تؤثر عن قرب أو بعد ، وبصورة مباشرة أو غير مباشرة ، فى أفعالنا وتصرفاتنا ، ومن ثم فى أعمالنا الأدبية والفنية ..

وبينما تقترب الصفات الخارقة للعقل البشرى — من قراءة أفكار والتليباثى ، وظواهر ما فوق الاحساس الطبيعى ، ورياضة اليوجا ، والسيطرة على الحسيات الجسمية .. الخ — ، بينما هى تقترب رويدا رويدا الى حيز الدرس العلمى والتجارب النفسية المختبرية ..

نجد نشاطا لا يفتر بين علماء نفس آخرين اختاروا سبيلا مختلفا لتفسير السلوك البشرى الطبيعى والمرضى . واتخذ هذا النشاط فى العشرينات الأخيرة صورا ووسائل فى « **العلاج السلوكى** » تختلف كثيرا عما الفناه من أساليب العلاج النفسى . ففى بقع علمية من أمريكا ، وفى **معهد مودزلى** من جامعة لندن .. ، وفى أوربا واستراليا وجنوب افريقيا ، تعمل جماعة من علماء النفس على اثبات وتوسيع نظريتهم فى السلوك البشرى وطريقة علاجه « **سلوكيا** » ايضا . وفى سنة ١٩٦٠ أصدر **البروفسور آيزنك** ، استاذ علم النفس فى جامعة لندن كتابه الموسوم ب (**العلاج السلوكى والعصاب**) ، ضم بين دفتيه مجموعة الأبحاث العلمية التى قام بها معظم من يتبعون المدرسة السلوكية الحديثة . وكان الكتاب مهدى الى :

« **ذكرى جون ب واتسون** »

واتسون ، السلوكي الأول

كان جون برودس واتسون (١٨٧٨ – ١٩٥٨) تلميذا حاذقا فيعلم النفس يعمل مع أساتذته المشاهير : **تيتشنر ، وديوى ، وانجل** . حصل على الدكتوراه فى علم النفس من جامعة شيكاغو ، وأصبح أستاذا لعلم النفس فى جامعة **(جونز هوبكنز)** منذ سنة ١٩٠٨ الى ١٩٢٠ . وأجرى خلال تلك الفترة تجاربه الشهيرة وأسس مدرسة السلوكيين فى علم النفس التى لاقت هجوما عنيفا من بقية المدارس النفسية لشدة تزمتها وضيقها وماديتها . ومرت السلوكية القديمة بفترة من الخمود والسكون ، وأصبحت شبه منسية مهملة ، الى أن تناولها تلامذة واتسون والمعجبون بآرائه الجريئة وأجروا عليها تعديلات كثيرة ، بل أضافوا اليها الكثير من تجاربهم بحيث لم يبق من السلوكية القديمة الا الاسم فقط . وبذلك ظهرت المدرسة السلوكية الحديثة على صورتها الحالية وبدأت تضم أنصارا من كل أنحاء العالم ، وأن كان الطريق أمامها لا يزال شاقا والمشاكل التى تعترضها معقدة وكبيرة . وقد كان بالامكان أن يتوصل واتسون الى نتائج أوسع وأكثر شمولا من استنتاجاته الأولى لولا أنه اعتزل العمل الأكاديمى فى سنة ١٩٢٠ وتفرغ للتجارة والعمل الحر .

نظرية واتسون « الآلية » :

كان واتسون مشبعا بالفكر النفسانى السائد فى عصره . **فنظرية فرويد واللاشعور** اجتاحت العالم من جهة .. ، وعلم النفس الوظيفى له مروجوه .. ، والشعور وتحليل الشعور قائم على قدم وساق فى أمريكا والمانيا وعلى الأخص فى مختبر لايبزج النفسانى تحت اشراف **(فندت)** – ودعى بعلم النفس التركيبى .. ، وطريقة التأمل والاستبطان كانت الوسيلة السائدة للتوصل الى معرفة محتويات الشعور وأجزائه ووصف العمليات العقلية الجارية فيه . ولم يقتنع واتسون بما كان يجرى ، اذ كان يصبو الى علم نفس لا تتجاذبه التأملات أو الفلسفات أو الانحيازات الفكرية الشخصية .. ، وهكذا ظهرت السلوكية الأولى «الكلاسيكية» فى سنة ١٩١٢ – ١٩١٣ : « .. لتبدأ خطوة جديدة نظيفة فى علم النفس تختلف عن النظريات المعروفة والمفاهيم والاصطلاحات الجارية .. وبذا نرمى عملية الاستبطان جانبا ونبدأ علما موضوعيا تجريبيا يماثل العلوم الطبيعية الأخرى كالفيزياء والكيمياء فحسب .. » على حد تعبير مؤسسها واتسون . وكانت آراؤه ومحاضراته الأولى بمثابة البيان السلوكى أو « المانيفستو » للمذهب السلوكى .

اذن كل ما ظهر من اتجاهات نفسه لم تف بالغرض فى اعتقاد واتسون ، الا الاكتشاف الجديد فى روسيا ، فى الفسيولوجيا ، الخاص بالأفعال المنعكسة ، وهو الاكتشاف الذى أضاء له الطريق وكان أساس نظريته . ذلك هو علم الأفعال المنعكسة وتجارب كل من **(بافلوف)** و **(بختريف)** منذ سنة ١٨٧٠ على الحيوانات . فمن الأفعال الانعكاسية البسيطة الموروثة استطاع **بافلوف** بناء انعكاسات « شرطية » معقدة عليها وذلك بالتجربة والتعليم الموقوت والمتكرر للحيوان . وتجاربه تلك دعته الى المطالبة بعلم نفس تجريبى حيوانى وانسانى أيضا . وفى أمريكا ، استجاب **واتسون** للنداء ، بل كان عقله المدقق يبحث عنه دائما . وما الفرق بين الحيوان والانسان ؟ .. أليس بالامكان اختلاق ظروف علمية لاجراء التجارب فيها ؟ .. ، الا يمكن جعل علم النفس « **موضوعا** » للدراسة خاضعا للتجربة والمقاييس كالفيزياء والكيمياء ؟ . **اعتقد واتسون أن بالامكان دراسة الانسان بطريقة موضوعية بحتة ،** بل آمن باستحالة قياس الشعور والوعى بالضبط والدقة العلمية المرجوة ما لم نسلك سبيل الموضوعية . لذلك علينا أن ندرس السلوك كما نراه « **خارجنا** » واقعيا . أما أية دراسة أخرى للشعور والوعى فهى فاشلة لا محالة لأنها غير دقيقة وغير مجردة من عوامل كثيرة تؤثر فى أمانتها . ودعا واتسون الى دراسة الانسان ككل وعلاقة سلوكه بمحيطه . واستكثر بعض الباحثين على هذا النوع من الدراسة أن تعتبر « **علم نفس** » مدرسة متكاملة ، بل « علم سلوك » فحسب ، أو « فسيولوجيا » لا غير .

وأطلق عليها دنلاب Dunlap **علم الحركة** praxiology

واستعمل هنتر Hunter **اصطلاح « علم قياس الانسان »** Anthroponomy

وقد كان الشعور والوعى – ولا يزالان – عنصرين مهمين فى علم النفس والفلسفة . وكان تعريف علم النفس فى أوائل تطوره أنه « علم الوعى والشعور » . وأيد هذا التعريف (وليم جيمس) وتبناه . وكان يعنى بالوعى كل العمليات العقلية من احساس وأفكار وانطباعات عقلية ورغبات وعواطف وارادة وفعل .. ، أى جميع مقومات التجربة التى نعيها فى لحظة ما . لكن سلوكية واتسون أضفت معنى خاصا على الوعى وقصدت به : « كل وعى حاد نابه ومستجيب .. » ، أى كل ما يختلف عن حالة الخمود والنوم والتخدير . وقد رد واتسون بعنف على الادعاء القائل ان سلوكيته هى مجرد فسيولوجيا وقال ان الفسيولوجيا تبحث فى وظائف الأعضاء ، أما السلوكية فلا تهتم بهذا قدر ما تفسر سلوك الانسان – كله – تجاه محيطه . ثم راح يبين نظريته فى التفكير والوعى والشعور ..

العقل والتفكير عند السلوكية القديمة :

كانت الفكرة المسلم بها والمقبولة عن التفكير والشعور انهما العملية العقلية التى تنتج عن حافز أو مجموعة حوافز قبل أن تظهر فى سلوك مرئى ، اذ أن الحوافز اما أن تؤدى الى « **سلوك** » واضح وعاجل واما أن تمر بفترة من التمهل والتريث فى الدماغ دون أن ينتج عنها سلوك آنى . وفى هذه الفترة « الكامنة » يفترض الباحثون أن التفكير والشعور قائمان فى العقل دون ما رد فعل سلوكى



تجاه الحوافز المذكورة : فكأن السلوك يمر فى فترة من توقف وقتى يقوم عوضه خلالها ما نسميه بالاحساس أو الشعور ، او التفكير .

لكن السلوكية فى نظرية واتسون تقول ان السلوك حين لا يكون آنيا او ظاهرا للعيان ، فانه باطن وقائم فى الوقت نفسه ، وليس خامدا . فنحن مثلا قد « نتكلم » اجابة للحافز ، وقد « نفكر » فقط دون كلام مسموع . ولكن ، ألسنا فى هذه الحالة الثانية نفكر « بالكلمات » ؟ .. أليست المعانى التى تمر فى عقلنا « المزعوم » هى عين الكلمات التى يمكن أن نتلفظها بصوت مسموع ؟ . تفكيرنا اذن كلمات ، كلماتنا الصامتة « غير المسموعة » هى تقلصات وانبساطات فى الحبال الصوتية ، وحبالنا الصوتية تتقلص بشدة اذا صرخنا وتتراخى رويدا رويدا الى حد الهمس .. ، وتتضاءل حوافزها العصبية الى حد غير مرئى وهنا تحدث الحالة التى نسميها « **بالتفكير** » أو « **بالشعور** » على أنها ــ اى الحبال الصوتية ــ لا تزال فى حالة تقلص وانبساط غير مرئى ، ولا يزال التفكير عبارة عن ظاهرة وموضوع تقلصات وحركات وكلمات . فالتفكير هو « **كلام صامت** » ..

وما يحدث فى الكلام الضمنى الداخلى هذا ينطبق أيضا على كل ظواهر السلوك الأخرى . أى ان التفكير والوعى والشعور والاحساس والعواطف ما هى الا « حركات وفعاليات داخلية تحدث فى الجهاز العصبى » استجابة لحافز ما وتؤدى وظيفة ما يدعى بالشعور والفكر .

وما يحدث لنا انما يجرى فى أجزاء جسمنا وليس فى دماغنا ــ فى اطراف جسمنا وليس فى مركزنا أو ما يدعى بـ « عقلنا » . فتفكيرنا الصامت هو ما يجرى فى الحنجرة والبلعوم واللسان من حركات كلامية دقيقة جدا . وقد أضاف واتسون « البلعوم واللسان » الى الحنجرة بعد أن اعترض عليه وانتقده آخرون وجابهوه بحقيقة دامغة هى قدرة الأشخاص الذين استؤصلت حناجرهم على التفكير دون الحنجرة . ثم انتهى واتسون بعد كل هذا الى التأكيد على أنه لا يحق لنا ــ كعلماء نبتغى الدقة والموضوعية ــ أن ندرس السلوك عن طريق التأمل الداخلى او الاستبطان أو تحليل سلوكنا نحن بالتفكير فيه ، بل يجب ان ندرس السلوك كموضوع خارجى خاضع لقوانين فسيولوجية وتشريحية وفيزيائية . ولا يمكننا ان نتوصل الى ذلك الا بايماننا أن ما يحدث فينا هو « **استجابة** » لحافز من المحيط أى من البيئة . وكان الاهتمام الشديد بالمحيط من قبل السلوكية القديمة واهمال أثر الوراثة سببا لتسمية السلوكية « الواتسنية » باسم « المذهب المحيطى »

حدود الوراثة لدى السلوكيين :

والوراثة لدى السلوكيين الأوائل مهمة فقط من ناحيتها التركيبية ــ الفسيولوجية فحسب . فالانسان يرث صفات جسمية خاصة لها قابلية « تيسير أو اعاقة ظهور الامكانيات العقلية » .. ، ولكننا لا نرث تلك الصفات الفكرية بل انها تجيئنا بالتجربة أو « العادة » أو بالانعكاسات الشرطية . وما رصيدنا من الوراثة الا مجموعة من الانعكاسات العصبية الاولية التى يمكن أن تبقى كما هى أو تخفت ، أو أن تمر بعمليات « **شرطية** » لتتكاثر وتكون الاستجابات المعقدة الأخرى التى تبدو للناظر وكأنها موروثة بينما هى مكتسبة فى الحقيقة . انها تبدو موروثة لأن هذه العمليات الشرطية تبدأ بمرحلة مبكرة جدا . وحيث ان السلوك البشرى يعتمد كليا على سلسلة من الانعكاسات الشرطية فان التجربة والصدفة والعادة هى التى تقرر قابليات الفرد ودرجة تكيفه .

لكن السلوكيين ، وان اتفقوا على المبادىء الاساسية فى نظريتهم ، فانهم اختلفوا فى تفسير عملية الانعكاسات الشرطية . فالجماعة التى كانت تفسر السلوك بالاعتماد على « الانعكاسات الاولية » والشرطية وبنائها المعقد المتدرج (وهى النظرة الفسيولوجية) ، كانت تضم واتسون نفسه ولويب ، وبافلوف ، ولاشلى . والجماعة التى كانت تعتبر « العادة » أس السلوك (وهى النظرة السيكولوجية) ، كانت تضم كلا من : كاتل ، وثورندايك ، و وودورث ، وتيرمان ، ودنلاب . والجماعة الثالثة التى تنظر الى السلوك « كتجربة حياتية » متكررة (وهى النظرة الاجتماعية) ، كانت تضم كلا من : ديوى ، وبود ، وكانتور ، وبرنارد ، وديربورن .

أما أشد الجماعات تزمتا فهى التى اعتبرت السلوك نشاطا فسيولوجيا وبناء مركبا من مجموعة انعكاسات . وكان أعنف أعضائها هو (واتسون) الذى نفى وجود الشعور والوعى ، ودعا مشاعرنا كلها وتفكيرنا بـ « **استجابات** » للحوافز . فما نراه من ضياء ما هو الا « **استجابة للضوء** » . ويحاول واتسون أن يثبت كيف أن العواطف « **الموروثة** » تعد على الأصابع .. فللطفل عواطف أولية محدودة جدا ، أما التعقيد الذى يبدو للمتأمل فهو عملية مكتسبة متسلسلة جاءت عن طريق

الانعكاسات الشرطية . واذا شئنا الدقة فهنالك ثلاثة انفعالات موروثة فقط نجدها لدى الطفل الانسانى الرضيع ، وهى :

أولا ـ الخوف . والخوف الأولى الوحيد « غير المشروط » هو الخوف من الضجيج والخوف من فقد التوازن .

ثانيا ـ الغضب . ولا يمكن اثارته الا بالتدخل فى الحركات الجسمية للطفل .

ثالثا ـ الحب . وهو استجابة للحوافز التى تؤثر فى المناطق الحسية الاستلذاذية فى الجسم . أما كل ما نعرفه من عواطفنا الزاخرة والمعقدة فهى عمليات ثانية وانعكاسات شرطية مبنية على الأولى عن طريق التجربة أو العادة أو الشرط .

السلوكية والاستبطان :

قلنا ان واتسون كان تلميذ لـ **(تيتشنر)** Titchener (١٨٧٦ ـ ١٩٢٧) . الذى تزعم مدرسة علم النفس الوظيفى وروج طريقة الاستبطان فى البحث النفسى . وقد سادت طريقة التأمل الداخلى والاستبطان تلك الحقبة من تاريخ علم النفس اعتقادا من بعض علماء النفس ان ما يجرى فى الدماغ من عمليات عقلية ، وكل ما يدخل تحت ظاهرة الوعى والادراك لا يمكن دراستها الا عن طريق التأمل ـ أى أن المفكر نفسه يدرس عمليات فكره وانفعالاته ويصفها بدقة . وهو أقدر على هذا الوصف من غيره . فالاستبطان يجعل من الوعى عملية خاصة تتعلق بالشخص المتأمل . ودرجة صدقه ودقة ملاحظاته ترشدنا نحن الى ما يجرى فى عمليات الدماغ . والباحث الجيد هو من يجد له افرادا دقيقى الملاحظة أمناء فى اعطاء تقارير عن انفعالاتهم وأفكارهم فى كل ظروف التجارب النفسية « المختبرية » (المعملية) التى يتعرضون لها . وقد لا يستطيع شخصان أن يصفا وعيا واحدا ، لذلك كانت للتجربة الذاتية الصدارة فى استقاء المعلومات . والخبرة الفردية هى ما تتوخاه طريقة الاستبطان .

وكان **(تيتشنر)** يدافع عن الاستبطان كوسيلة حيوية فى علم النفس . ويسوق لذلك مثلا : الأذن البشرية والأصوات . فللأذن البشرية قابلية محدودة لسماع الأصوات وذلك حسب درجة الذبذبات الصوتية التى تصلها . اذن ، فالأصوات (كذبذبة تجيئنا من الخارج) يمكن أن تسمع أو لا تسمع ، ولا يمكننا معرفة ذلك ودراسة تأثير الصوت على الأذن البشرية ما لم نستخدم الانسان نفسه ليعطينا « تقريرا » عما يسمعه ، وهذا هو معنى الاستبطان . فالانسان كفرد ، وكذات مستقلة عنصر لازم لوصف التجربة الذاتية للحافز وأثره ، ولذلك دعاها **(تيتشنر)** أيضا بـ **« علم النفس الوجودى »** .

وكان الاستبطان وسيلة الفلاسفة الانجليز فيما قبل ذلك ، من أمثال هوبز و جون لوك وباركلى و هيوم ، ثم علماء النفس من أمثال ڤندت و كولبى و تيتشنر . واختفت « مدرسة » الاستبطان شيئا فشيئا ولم يبق لها الا أتباع قلائل فى منتصف القرن الحالى وما بعده . ولم تكن مدرسة خاصة فى الحقيقة بل كانت أسلوبا خاصا فى الدراسة النفسانية . ولعل الأصح أن يقال ان الاستبطان قد تحول الى الفلسفة الوجودية التى تجعل من التجربة الذاتية حدثا خطيرا فى العلاج النفسى . ولا يزال الاستبطان متبعا لدى مدرسة « الجشتالت » والظاهريين وفى اختبارات الذكاء التى تعتمد على التقارير الشخصية .

وكان أول من هاجمته السلوكية القديمة ، جماعة علم النفس الذين يلجأون الى الاستبطان اذ اعتبرت الاستبطان أقل السبل العلمية لدراسة السلوك . فاذا كان السلوك البشرى هو استجابة لمجموعة حوافز ، فان « التفكير » فى « السلوك الآنى » مغالطة ، لأن التفكير لا يشهد حالة السلوك فى لحظة بل « ما حدث » قبل زمن وجيز . كما انه لا يعتبر تذكرا لذلك السلوك ، لأن السلوك الآنى لم يكد يتجاوز وعينا الحالى . فما جدوى دراسة عاطفة ما بالاستبطان ومجرد تفكيرنا فيها يجعلها تتضاءل وتختفى عن نطاق الدرس ؟ .. ، أليست هذه المحاولة هى كما قال **(وليم جيمس)** : « كاضاءة المصباح لمعرفة كيف يبدو الظلام » ؟! كل ذلك يدل على عقم وسيلة الاستبطان ويشجع السلوكيين أكثر وأكثر على دراسة السلوك كموضوع فحسب ـ كظاهرة خارجية .

وكما ظهرت السلوكية كرد فعل لطريقة الاستبطان ، فانها بدورها ، خلقت لها مدارس معارضة واتجاهات قوية ضدها كمدرسة الجشتالت فالظاهرية والوجودية فى علم النفس ، هذا بالاضافة الى خصوم السلوكية الأوائل من مدارس علم النفس التحليلى لفرويد ويونج ، وعلم النفس الغائى (القصدى) لمكدوجل .

ظهور السلوكية الحديثة :

عاشت السلوكية الكلاسيكية مع حياة واتسون الاكاديمية تقريبا ، أى منذ سنة ١٩١٣ الى حوالى سنة ١٩٢٥ ، وأحدثت هزة عنيفة فى الفكر النفسانى ووصلت الى قمة الشهرة فى بضع سنين ، بل تمكنت أن تقتسم مناصفة مع مدرسة التحليل النفسى لفرويد الفكر النفسانى العالمى . وكان لشخصية واتسون ذاتها الأثر البالغ فى ذلك . غير أن تزمتها ، والتزامها الجامد بالناحية الموضوعية فحسب ، وتقيدها بالمعادلة



البسيطة : الحافز ـ الاستجابة .. ، ثم توقفها النسبى عن اظهار أو تقديم أفق جديد أو فكرة محددثة .. من أسباب فتور علماء النفس والتلاميذ عن الاهتمام بها . وقد أصدر واتسون خلال تلك الفترة ثلاثة كتب مهمة بالاضافة الى المحاضرات والمقالات ، وهى « **السلوك** » سنة ١٩١٤ ، و « **علم النفس فى نظر سلوكى** » سنة ١٩١٩ ، و « **المذهب السلوكى** » سنة ١٩٢٤ .

لكن تلامذة واتسون المخلصين أحسوا باللمحات العبقرية فى نظرية واتسون ، وأدركوا ما فى خباياها من امكانات علمية للبحث والتوسع . وهكذا ظهرت السلوكية الحديثة بقيادة (**كلارك هل**) C. Hull ، وسادت الولايات المتحدة الأمريكية وامتدت الى انكلترة وغيرهما من المراكز العلمية فى أوربا وأفريقيا واستراليا . وتمثل أبحاث (هل) ـ وهو أستاذ علم النفس فى جامعة ييل الأمريكية ـ الدراسة الكلاسيكية لمدرسة السلوكيين الحديثين ولنظرية التعلم الحديثة . وفى جامعة (ييل) بدأ (هل) تجاربه ومعه : سبنس ، و ميللر ، و دولارد ، وكذلك سكينر و تولمان .

وقد اعتبرت « السلوكية الحديثة » الوعى بمثابة « الادراك المباشر » أو « التجربة الآنية » لمحتوى وعمل الدماغ . وهى تؤيد السلوكية القديمة فى أنه لا طريق الى دراسة هذا الوعى الا بالتجربة العلمية الموضوعية المقننة ، والتجربة هى التى تحدث تحويرا فى جهازنا العصبى ، وهى العملية التى ندعوها بـ « التعلم » . فالتعلم يحتل المكانة العظمى فى سلوك الحيوان والانسان ـ وفى علم النفس بالطبع . والسلوكية الحديثة زاوجت بين السلوكية القديمة والأسلوب العلمى الرياضى . وقد وضعت لذلك معادلات وفرضيات تؤدى بعد التجربة الى نظرية علمية ثابتة . والحقيقة أن أبحاث (هل) وحدت بين عنصرين أساسيين فى السلوك هما :

أولا ـ الانفعال والاقبال على اللذة Hedonisn ، وهو ما دعاه (ثورندايك) بقانون النتيجة Law of effect أو ما أطلق عليه حديثا بـ « التعزيز والـ Reinforcement

ثانيا ـ قانون المصاحبة أو الاقتران Associationism وهو ما اكتشفه كل من بافلوف وبختريف وكان ميدانا لتجاربهما على الحيوان ، فأصبح الأساس الذى بنى عليه واتسون نظريته .

وهكذا جمع (**هل**) بين العنصرين السلوكيين وخرج بنظرية سلوك حديثة منسجمة ومنسقة يمكن الدلالة عليها بمعادلة رياضية رمزية تخضع الى كثير من التجارب والاستنتاجات . والمعادلة على أبسط صورها هى :

الفعل (أو السلوك) = العادة × الدافع

فالدافع (سواء أكان الاحساس بالجوع أو الميل الى السيطرة أو القوة ، أو اشباع الغريزة الجنسية) هو الذى يحرك عاداتنا ويحورها الى القيام بفعل أو الاتيان بعمل . لكن المسألة طبعا ليست بهذه البساطة ، لأن عوامل دقيقة أخرى تدخل فى المعادلة كالحوافز المفاجئة والتثبيط والاستجابة .. الخ الخ . على أن المعادلة احتفظت بقوتها وتماسكها النظرى والعلمى الى يومنا هذا ، وجعلت من « التعلم » أو « السلوك التعلمى » مدرسة تلوح أمام المدارس الاخرى واثقة بمنطقها العلمى الرياضى .

فما الذى أضافته السلوكية الحديثة الى القديمة ؟

أولا ـ لم تنكر السلوكية الحديثة الشعور والوعى . ويعتبر السلوكيون الوعى ظاهرة بشرية خاصة . فالانسان يعى ويميز بين مختلف الأعمال المعقدة ويستجنب لهذا التمييز . والانسان يعى ، ويدرك أنه يعى ، ولا يتم هذا الادراك الا عند الانسان الناضج .

ثانيا ـ دعا واتسون الى تطبيق التجارب الحيوانية على الانسان ، أما السلوكية الحديثة فقد عممت التجارب الحيوانية بحيث أجرتها على الانسان ذاته .

ثالثا ـ اهتم واتسون بمعادلة مبسطة هى : الحافز ـ والاستجابة ، أى أنه اعتبر السلوك انعكاسا **لا** غير . على أن السلوكيين الحديثين اهتموا بالعوامل الأخرى التى تدخل ما بين الحافز ـ الاستجابة وهى الدوافع والرغبات ، كالجوع والعطش والألم والجنس والفضول والاكتئاب .

رابعا ـ استند واتسون الى تجارب (بافلوف) فى الانعكاسات الشرطية ، بينما تصرف السلوكيون الحديثون بتلك التجارب وأعادوها ووسعوها وزادوا فى تفاسيرها ومدلولاتها ..

خامسا ـ كانت نظرية واتسون شبه اقتراحات وأفكار لامعة حادة جريئة ، طورها السلوكيون الحديثون الى نظرية علمية متماسكة .

سادسا — انتقلت السلوكية الحديثة فى العشرينات الاخيرة من حيز التفكير النفسانى النظرى والمختبرى (المعملى) الى حيز العلاج النفسى التطبيقى ، وبذلك ظهر اسلوب جديد فى العلاج النفسى دعى بالعلاج « السلوكى » Behaviour Therapy

العلاج السلوكى :

اكثر ما يدور النقاش فى العلاج النفسى حول كيفية معالجة انواع العصاب من قلق وحصر ومخاوف . وكان (فرويد) واتباعه يعتبرون العصاب وجها ظاهرا لعقدة باطنة ، أى سلوكا يتخذه العقل الباطن ليتمكن بواسطته أن « يتكيف » ويواجه مصاعب الحياة . ويحدث العصاب عن طريق عملية نفسية هى الكبت الذى يتم ضمن اللاشعور . وعلاج العصاب يكون باكتشاف أسباب الكبت وافهامها للمريض لكى يستطيع أن « يتكيف » مرة أخرى بدون رد فعل عصابى ، وذلك بالتحليل النفسى .

وكان العصاب فى نظر **بافلوف وسيمينوف** يفسر على أساس تجاربهما فى الانعكاسات . فالعالم الخارجى هو الذى يدير فعاليات الدماغ (وهى نظرية محيطية ايضا) . والعصاب « اضطراب فسيولوجى » قبل كل شىء . ويكون علاجه بـ « اعادة تنظيم » لشخصية المريض وذلك تحت تأثير المخدر لكى يصبح « الوعى » تحت سيطرة الطبيب المعالج . أى أن علماء الاتحاد السوفييتى لا يؤمنون بأن الانسان عبد غرائزه كما توحى نظرية فرويد .

وجاءت السلوكية الحديثة ومعها معادلة (هل) لتفسر العصاب تفسيرا أقرب الى نظرية بافلوف . فالعصاب لديها ما هو الا « عادة » تعلمها الفرد بالتجربة وظروف الحياة . ولكنها عادة « غير تكيفية » وغير مفيدة ولا جذور لها فى اللاشعور كما يدعى فرويد . اذن ، نحن نواجه « عادة » لا أساس لها فى العقل الباطن ، اذ لا وجود للباطن . وما علينا الا أن « نزيل » العادة فلا يتبقى لدى المريض شىء ، ولا يغدو مريضا . فاهتمام السلوكيين يقتصر اذن على « السلوك » بحد ذاته دون الاعتماد على المريض أو علاقته بالطبيب المعالج ، بينما يعتمد التحليل النفسى على « الكلام » والعلاقة العاطفية بين المريض ومعالجه .

ولنعد الى تجربة واتسون الشهيرة فى الادب النفسانى ، وهى قصة الطفل (ألبرت) الذى كان مولعا باللعب مع الحيوانات الاليفة كالقطط والفئران البيض . وما فعله واتسون هو أن اختلق حادثة شرطية بأسلوب بافلوف . فقد وقف خلف الطفل ألبرت بينما كان ذاك يلاعب فأرا أبيض وأحدث صوتا مخيفا ، فادخل الى عقل الطفل « عادة الخوف » من الفأر « الابيض » ، لأن الخوف المفاجىء « اقترن » آنيا باللعب مع حيوان « أبيض » . وهكذا أصبح اللون الابيض عامة والحيوانات ذات الفراء الابيض خاصة مصدر خوف لألبرت ، أى أنه (تعلم) الخوف بالانعكاس الشرطى فاكتسب (عادة العصاب) . فالعصاب عادة « غير تكيفية وغير مفيدة » ، لان الخوف من فار أبيض لا يجدى على الفرد شيئا ، أما الخوف من الافعى مثلا فهو عادة « مفيدة وتكيفية » غير عصابية لانه خوف يفيد الانسان ويحذره من خطر الافاعى ! . وما الانسان — أى انسان — الا كالطفل ألبرت يمر فى حياته اليومية ، وفى كل لحظة ، بتجارب عديدة منها ما يؤثر فيه الى درجة اكتساب عادة العصاب .

ويرمى العلاج السلوكى الى خلق جو علاجى بحيث « يفقد » الانسان المصابى تلك العادة تدريجيا ، فيكتسب الشفاء .

هكذا لخص (آيزنك) Eysenck النظرية السلوكية فى العلاج النفسى فى المحاضرة التى القاها على الجمعية الطبية — النفسانية الملكية فى انكلترة فى تموز (يوليو) ١٩٥٨ ، وهاجم فيها التحليل النفسى وجسم نواقصه واعتبره علاجا « بحكم الزمن » — أى بمنطوق المثل القائل : « الزمن كفيل بحل المشاكل » . وبين آيزنك ان ما يستغرقه التحليل النفسى من أشهر وسنين لا يحقق أكثر مما يحققه الزمن الطويل فى حل مشاكل الناس !! . وكان من **المآخذ التى ابرزها فى النظرية** الفرويدية وغيرها ، **انعدام الاحصائيات والدراسات** المنسقة والمقارنة ، **وعدم استعمال الأسلوب العلمى** الموضوعى التجريبى **فى التوصل الى النتائج والقرارات .** فالتحليل النفسى فى نظره « عقيدة » لا تستند على اسس منطقية أو تجريبية . ثم تقدم بالطريقة السلوكية كبديل للتحليل النفسى فى علاج العصاب وقال انها الطريقة « السريعة والناجحة والدائمة النجاح .. » .

ولنعد الى الطفل ألبرت المصاب بالعصاب .. كيف نعالجه بالطريقة السلوكية ؟ .. المسألة بسيطة : لو وضعنا الفار الابيض على بعد قدم من ألبرت لطار شعاعا وارتعش خوفا . أما لو وضعنا الفار على بعد أمتار منه لكانت درجة الخوف أقل . ولما كان ألبرت يحب الحلوى .. ، فلو قدمنا له الحلوى لشغله « حب » الحلوى عن « خوف » الفار الابيض . فما علينا اذن الا أن نقدم الحلوى ونضع الفار على بعد أمتار منه ، وفى كل تجربة أو « جلسة علاجية » نقرب الفار منه بضع بوصات . وبالتكرار .. وبالعادة .. وبالتعلم .. ، يألف (ألبرت) منظر الفار الابيض ويزايله الخوف تدريجيا الى أن نصل يوما ما — وهو لا شك قريب — فنجده وبجانبه الفار الابيض بدون خوف . لقد « أزلنا » عادة العصاب ، فلم يعد وجود للعصاب اذن .

بهذا الاسلوب المبسط ، وبغيره ، وبدراسة ظروف كل عصاب ، نستطيع أن نمهد الى تجربة علاجية يكون فيها المريض موضوعا للتجربة خارج نطاق المعالج النفسانى

ومتحــررا من تأثيره العاطفى . وقد تفنن الباحثون السلوكيون فى الوسائل التى يمكن بها « محو » العصاب من المرضى فى حدود معادلة (هل) وبهدى من تجارب بافلوف . وكانت مجموعة الامراض العصابية التى حاولوا علاجها ما يلى : المخاوف المرضية المتعددة (كالخوف من الاماكن المغلقة او المكشوفة ومن عبور الجسور او ركوب الطائرة ..) ، وأنواع الانحراف الجنسى ، والتبول اللاارادى ، والتأتأة الكلامية ، وتشنج يد الكاتب ، والحصر ، والادمان على المخدرات . ومن الاسماء اللامعة فى ميدان العلاج السلوكى نذكر : آيزنك وجماعته فى لندن وهم ، كندريك ، جونز ، ماير ، برودهرست ، و (وولب) Wolpe ولازاروس فى جنوب افريقيا ، و (ييتس) Yates فى استراليا ، ومارى جونز فى جامعة كولومبيا .

السلوكية الحديثة بين ناقديها :

لم تسلم السلوكية الحديثة من نقد عنيف متواصل من قبل المدارس الأخرى وخاصة مدرسة فرويد فى التحليل النفسى وهى الهدف المقصود من كل نقدات السلوكيين . وقد أظهر الفرويديون رحابة صدرهم لنظرية السلوكيين وقالوا أن معظم ما قاله السلوكيون صحيح علميا ولا نجادلهم فيه ، غير انهم استعملوا « اصطلاحات » تخالف اصطلاحاتنا واغمضوا عيونهم عن ظواهر مشتركة بيننا . فازالة العادة بالطريقة السلوكية « القسرية » لا يضمن عدم نكوص الانسان الى نفس العادة بدلالة أو الى مرض آخر كما سنرى فى المثال القادم . وقد تخلينا عن طريقة العلاج بالتنويم المغناطيسى منذ الايام الاولى لاعتبارنا اياه طريقة شبه قسرية فى العلاج . كما أن وجود المعالج (السلوكى) مع المريض لا يمكن أن يخلو من علاقة ثقة وعاطفة بين الاثنين وهى ذات التأثير الحساس فى العلاج النفسى — والوجودى أيضا . واذا كانت العادة هى التى يهتم بها السلوكيون ، فما العادة الا نتيجة التجربة والخبرة التى يتعرض لها الفرد باحتكاكه مع غيره وظروف مجتمعه . والتجربة والظروف الاجتماعية هى ما نعول عليه فى تفسير ردود الفعل لدى **(الأنا والأنا الأعلى)** Ego and Super Ego

وقبل بضعة أشهر ، خرج كل من **(ماير)** و **(كريسب)** بدراسة علمية احصائية للعلاج السلوكى بمختلف وسائله ونتائجه . وكانت دراستهما غير مشوبة بالتحيز ولا مدفوعة بتأثير مدارس نفسية أخرى . وقد وجد أن نتائج علاج الحالات المرضية التى عولجت بالطريقة السلوكية فى احدى الوحدات النفسية لمستشفى فى لندن كانت كما يلى :

٢٨٪ تحسن ملحوظ ، ٤٤٪ تحسن بسيط ، ٢٨٪ لا تحسن . وكان انطباعهما بأن العلاج السلوكى لا يزال يجابه مشاكل متعددة ، وأن نظرته المبنية على « الحافز والاستجابة » بالرغم من اعتبار الظروف الاخرى ، هى أبسط بكثير مما يجرى فى الحقيقة . فأعراض العصاب ليست بسيطة ومقتصرة على حادثة واحدة مثل الطفل ألبرت أو غيره . ومعالجة العصاب قد تتأخر بسبب وجود قلق قديم يسبق العصاب الحالى بسنين طويلة . وقد يكون العرض الحالى مرتبطا بحد ذاته بمشاكل عصابية أخرى غير تكيفية أيضا فى الحقل الاجتماعى للمريض كما يتجلى فى المثال الآتى :

امرأة مصابة بالخوف من الاماكن المغلقة ، ولا تستطيع البقاء فى البيت لفترة طويلة . وعولج (الخوف) بالطريقة السلوكية ، وأزيل منها ، فرجعت الى بيتها متشافية . وما لبث أن عاودها الخوف ، فادخلت المستشفى ثانية وشفيت . وحصلت على عمل خارج البيت ، لكى الخوف لم يزايلها . واخيرا ارجعت الى التحليل النفسى الكلاسيكى حسب نظرية فرويد ، وتبين انها كانت بالحقيقة تشعر بكره شديد نحو زوجها ..

من هذه الاحصائيات والأمثلة ، يتبين أن الاعتماد على العلاج السلوكى كعلاج مضمون وناجح دائما هو ليس كما يدعيه آيزنك والسلوكيون الحديثون . كما أن علاج حالات بدون دراسة مقارنة وبدون متابعة ومراقبة لتبدل الاعراض من حين لآخر ، يجعل الطريقة السلوكية عرضة للتشكيك والنقد المتواصل بالاضافة الى ما اثاره أتباع المدارس النفسية الأخرى من اعتراضات ....

مهما كانت المشاكل الفكرية والفلسفية التى على المدرسة السلوكية أن تتناولها وتجيب عليها .. ، وعلى الرغم من صعوبات المختبر النفسى والعلاج السلوكى .. ، فاننا يمكن أن نقول ان السلوكية الحديثة قد فتحت آفاقا جديدة ومستقبلا يبشر بفتوحات جديدة ومثيرة فى علم النفس . كما انها مهدت الى القيام بتجارب أوسع على الحيوان والعقل البشرى ، وحفزت علماء التشريح والفسيولوجيا والكيمياء العضوية على دراسة أدق وأوسع للجهاز العصبى الذى هو عمدة الانعكاسات والحركة والسلوك . وقد ربطت السلوكية بين الجهاز العصبى وتصرف الانسان ، كما ربطت بين علم النفس من جهة والعلوم الحديثة جدا كالدماغ الالكترونى ونظريات المعرفة والهندسة الميكانيكية والرياضيات من جهة أخرى .

فخرى الدباغ

أزمة القصة القصيرة في مصر

● لقد حدث ما لم يكن في الحسبان ، اذ انصرف القصاصون الى الدراما - ربما لانها بكر وهى مربحة - وخلا ميدان القصة من فرسانها على الرغم من نزول نجيب محفوظ الى المعركة .

● ان القصة القصيرة لم تعد قادرة على مواجهة الفنون الأخرى ، مع انها بطبيعة تكوينها تقوم بسهولة بدور خطير فى التعبير عن طموح الفرد وصراعه وضياعه لا سيما فى هذا العصر .

رصيدنا من القصص القصير - داخل بلدنا - ضخم ويلفت النظر ، وقد أسهم فى تكوينه جيل من الكبار ظفر كتابه بشهرة عريضة . ونستطيع أن نزعم أن مافيه ما يرقى الى الأعمال التى يمكن أن تكون علامات على طريق الفن الأصيل ، فى الوقت الذى تتعثر فيه قصص بين محاولات التجديد ومجاهدات التقليد . والأمر فى هذا وذاك لا يخفى الحقيقة التى تقرر **أن القصة القصيرة - بوجه عام - أحد الأشكال الأدبية التى تأخرت فى الظهور ، وان تكن بذورها قديمة فى تربة الفن ، حتى لتعتبر ((الحكايات الشعبية)) بشائر لها .**

وبمقدار ما استرفدت هذه القصة قديمنا تعلقت بنتاج الغربيين حتى استقام عودها ، وانتفعت كثيرا بآثار **موباسان الفرنسى وتشيكوف الروسى وادجار آلان بو الأمريكى ..** قدم لها الأول الحبكة ومفاجأة النهاية ، ومنحها الثانى تفاصيل الحياة وطريقة التصوير ، فى حين بين لها الثالث أكثر من وسيلة لاحكام البناء حتى تكون لها الشكل أو القالب الفنى الذى تتميز به اليوم .

الا أن هذا لا يطمس قط دور **جوجول** أو **جوركى** أو **فورستر** او من لف لفهم ؛ فقدعمل

دكتور احمد كمال زكى



ى . حقى

هؤلاء على تحرير القصة القصيرة من أسر الرومانسية ومن سلطان الوعظ والارشاد الذى يهدر قيمة الحياد والموضوعية .

وعلى هذا النحو استطاع أصحاب المدرسة الحديثة ، وقد أسلمهم لواء الريادة **محمد تيمور** — تلميذ تشيكوف البار — أن يجعلوا القصة القصيرة حدثا قوامه التصوير والتجسيم لا السرد الذى يمسك بتلابيب الحدث فلا يجعله يكشف نفسه بنفسه . بل تمكن واحد **كطاهر لاشين** او **محمود تيمور** — بغض النظر عن اهتماماته اللغوية — من أن يفهم بوضوح أنه وهو يبتدع الحدث ويضع تفصيلاته ينبغى أن يخضع لتأثير موحد فقط ، ومن ثم لابد من أن يرفض كل ما يميل به عن ذلك لأنه هو ماتريده القصة الناجحة وهى تتفتح أمامنا بالتدريج متطورة تطورا دراميا مباشرا .

كل هذا كان استهلالا موفقا **حتى انه هز عرش الشعر فى بلدنا** ، واستطاع **المازنى** و**يحيى حقى** و **سعد مكاوى** و**ابراهيم المصرى** و**محمود البدوى** و**أمين يوسف غراب** ثم **طه حسين** الى حد ما أن يهيئوا كل الفرص ليبرز جيل ذكى واع يكتب باللغة المتسمة بالبساطة واليسر هذا الفن المتنوع من الحياة لأجل الحياة بلا فضول ولا حذلقة . ولم يكن بد من أن يصبح **يوسف الشارونى** وفاروق خورشيد و**شكرى عياد** و**يوسف ادريس** و**عبد الرحمن فهمى** المعالم القصصية البارزة فى حياتنا بعد جيل **يحيى حقى** ، وان يكن فيهم من تورط ببعض نتاجه فيما وقف بالقصة عند حدود الفكر والدعاوى الجوفاء .

والى هنا لا أدعى أن التاريخ قد أوفى على النهاية ، أعنى أنى خططت — بصفة عامة — للقصة القصيرة الحديثة عندنا . فقد حدث مالم يكن فى الحسبان ، **اذ انصرف القصاصون الى الدراما** — ربما لأن ميدانها بكر وهى مربحة — وخلا ميدان القصة من فرسانها على الرغم من نزول **نجيب محفوظ** الى المعركة وهو مسلح بثقافة قصصية رائعة . ومن ناحية أخرى فات الكثيرين من ما أصاب القصة القصيرة فى العالم من تطور دفع بها فى أعقاب الحرب العالمية الثانية الى أحضان الرواية المضادة Anti-Roman ، وهذه تبدو غريبة وشاذة فى نظر شيوخ النقد بدعوى أنها لا تمت الى الفن بصلة .

واذا كان من المسلم به أن أحدا لا يلزم الأديب بمتابعة هذا التطور فان مقتضيات الحياة نفسها

تفرض أن يكون العطاء الأدبى فى مستوى أسبابها، ومن الصعب على اى حال ان نقبل ان تظل القصة تسجيلا لما تراه العين او لما يمكن ان تراه فى حدود منطق الزمن المتوالى ، مع ان المعروف ان الفن يستطيع بسهولة ان يحطم تقاليد الشك،ماوجدها، معوقا للكشف الذهنى والوجدانى الذى تعتمد عليه القصة عادة . وقد دلت التجربة المعاصرة على ان أصحاب الرواية المضادة تمكنوا من أن يزيحوا بتكنيكهم الجديد الستر عن أعماق انسانية فيها من الخصب ما يعادل شارلوت الوديعة فى « آلام فرتر » وشارلوت الشرسة فى « أوليفر تويست » ومدام بوفارى – على سبيل المثال – معانها طالما اتخذت نموذجا للدقة والاستشراف.

أنا لا اوازن ولا أعلن تحيزى لأى نمط من انماط القصة ، ولكنى اقرر أن حاجات العصر فرضت قيما جديدة على عمليات البناء الفنى التى خلفها امثال **شكرى عياد** و **يوسف ادريس**. ولهذا كان لابد من تفهم « الجديد » عساه يغنى. اما الوقوف عند تركة هؤلاء فهو لا يعنى الا أن بنية القصة التى نقرؤها اليوم غالبا ماتبدو شائخة واهنة ، وعاجزة عن ان تفى بدفقات اللاوعى وهى فى سبيل التخلى عن التصوير الذى كان يجدى فيه تكنيك **تشيكوف** او **موباسان** .

– ٢ –

ماذا يعنى هذا ؟

لا شىء أكثر من ان كتاب **القصة القصيرة اليوم لا يعيشون تماما تجربة العصر بشقيها الفنى والانسانى** . هذا كقضية عامة ، وان كانت التفصيلات تمنع من الجمع المطلق . ولابد مهما يكن من شىء أن نقدم النماذج من اعمال **أبو النجا** و**الطوخى** و**فاروق منيب** و**سليمان فياض** و**محمد حافظ رجب** و**عبد الفتاح رزق** و**بدر نشات** و**عز الدين نجيب** و**صبرى موسى** و**محمد سالم** ، أو نقدم هؤلاء أنفسهم على أساس أنهم قصاصونا اليوم وأنهم – وهم محك القبول أو الرفض – صورة لغيرهم ممن لم تسعفنى بهم الذاكرة .

والملحوظة الأولى التى يجب أن تسجل هى أنهم لا يتفقون على منهج خاص فى تناول القصة بقدر ما يتفقون على أنهم يبحثون عن أسلوب ما للتعبير ، ولكن ماهذا الأسلوب وما قيمته فى الموضوعية التى قررها رواد هذا الفن ؟ ثم كيف يصلح لأن يكون اطارا للتجربة المعاصرة ؟ **فهذا ما لم يتضح بعد ، ولا أظن أنهم جادون فى ايضاحه .**

فمحمد أبو المعاطى أبو النجا مثلا يسلم بأن المواقف الانسانية التى يتعرض لها لابد ان تقدم فى اطار بعيد عن التقريرية المباشرة ، ومن هنا لابد من التأمل النفسى ببصيرة شاعرة نفاذة ، الا انه يذكرنى **بمحمود بدوى** احيانا او قل فى كثير من الأحيان ، كما يذكرنى بجوركى وادريس .

وصبرى موسى يرفض ان يكتب على طريقة أبى النجا وادريس ويحيى حقى ، وهذا فى حد ذاته جميل للغاية . لكنه فى استشفافه ما وراء الظاهر يغرق فى ظلال المازنى فضلا عن ان سرعة قفزاته التى لا تكاد عباراته أن تلاحقها لا تخطط له شخصية محددة .



ن . محفوظ

وسليمان فياض الذى قدم نماذج « عطشان يا صبايا » من أعماق الريف حائر بين ان يعالج موضوعاته بالأسلوب المباشر الذى يتحول الى خطابية نابية وان يعالجها فى تلقائية تضيق عن ان تجعل القصة هيكلا فكريا . وعلى الرغم من انه يلجأ الى الخرافات الشعبية — وهذه تحتاج الى لون متميز فى التعبير — يثقل على قارئه برموز توشك أن تنزع عنه واقعيته الواعدة .

وهكذا ، وهكذا ...

دون ان نقول ان ثمة جديدا ، بل ان التجارب ولا اقول اساوب تناولها ظلت فى الغالب التجارب التقليدية على الرغم من التخلى عن كثير من انماط الأشخاص التى اصبحت علامة على قصصنا ، ومنها الفلاح المغلوب على امره ، والفتاة المخدوعة ، والخادم الذى يوقع بسيدته او ابن سيدته ، والانجليزى او المرابى او الدجال الذى يخشى جانبه . ومن الطريف ان ثمة شخصيات أخرى اخذت تحتل مكان هذه ومنها العامل الجائع الذى يشبع فجأة بعد قبض الأرباح ، والبيروقراطى الذى تفضحه احدى المؤسسات الشعبية ، والطبيب الاشتراكى الذى آمن بجدوى التأميم الى حد أنه أغلق عيادته الخاصة ليتفرغ للمستشفى الحكومى .

وقد يظل كلامى بعد هذا كله عاما أو مطلقا ، وفى هذه الحال **ينبغى أن تطرح القضية فى ضوء ما يكتبه فنانونا العرب خارج حدودنا** . وهنا نواجه **بسركون بولص** ، و **حسين قاسم** ، و**غسان كنفانى** ، و**محمد منسى** ، و**عبد الرحمن الربيعى**، و**محمد عبد الوالى** ، و**غيرهم ممن يستوطنون** المغرب العربى او السودان او اليمن . **ويلاحظ على كتابتهم فى الغالب شيئان : الأول أنها تعكس هموم جيلنا القلق على مصيره ، والثانى أنها تحطم اطار القصة التقليدى بحيث لا يكون ثمة اهتمام كبير بالصورة المألوفة للبناء الفنى والحادث المتطور والسياق الزمنى المطرد .**

ورغم ظهور « **الجنس** » أو عرامة الجسد كقضية تشكل سأم الجيل وحرمانه وخوفه وتطلعاته عند كثيرين — ولعل **سركون بولص** فى مقدمتهم — فان النزعة الانسانية تظل ميزتهم الأساسية ، وفى ضوئها يلعب الموت والضياع والرحلة الدور الأول .

ويعتبر أديب نحوى فى رأيى أخطر كتاب العربية فى قصة اليوم القصيرة ، ويستطيع وهو يغرقنا فى دقائق بيئته المحلية — وهو سورى — أن ينفتح على العالم كله مستشرفا آفاقا يعجز قصاصونا المصريون من الشباب عن التحليق فيها طويلا . بل انه وهو يناقش المصير العربى — بلا خطابية طبعا — يقدم الآية على ان القصة القصيرة قد تكون اعظم من اية قصيدة شعر جيدة .

واما **غسان كنفانى** الفلسطينى صاحب « رجال فى الشمس » فهو يعانق بالانسان العربى المضيع حقيقة الحياة ، ويدع ابتكارات اديب نحوى الشكلية آخذا بمنهج اللاقصصيين أو أصحاب القصة المضادة .

ويبدو **حسين قاسم** فى بعض الأحيان من القلة اللبنانية التى تقارب روح العصر . وهو وان يكن لا يحسن تماما بلورة احساسه قد يغير صوته ويراوح بين ذبذباته باقتدار ، وقد يرحل فى لازمان ليقول ان مشاعر المرء من خوف وسأم وطمع ورجاء ويأس أصلح لها الاطار الجديد الذى طالما أثار النقاد بدعوى التمسك بفنية القصة .

هاهنا نلمح الفارق .. **غسان كنفانى** و**أديب نحوى** — مثلا — سارا الى أمام بشكل القصة القصيرة ومحتواها ، فى حين وقف قصاصونا الشباب عند مرحلة **ادريس** و**فاروق خورشيد** **والشارونى** . فليس عجيبا — بعد ذلك — اذا صدر ناقد عن رأى يقول به انهم يحتاجون الى بعض الوقت ليصلوا الى حيث وقف أديب نحوى أو من سار سيره .

— ٣ —

ومع ذلك فلماذا لا تكون اكثر تمسكا بالمنهج العلمى فندع هذه الموازنات العاجلة الى نقد يعنى بالتفصيل ؟

فى هذه الحال يجب ان نقف طويلا عند كل قصاص على حدة ، ولكن لما كان هذا متعذرا تماما فى مجالنا هذا فسنختار واحدا أو اثنين على الا نهمل الاشارة الى غيرهما ما كانت الاشارة ضرورية للتقييم الذى ننشده .

وابدا **بفاروق منيب** من حيث انه احد وجهى الصورة فى قصتنا القصيرة المعاصرة . وقد اصدر يوما « الديك الأحمر » ثم قفى بمجموعة « زائر الصباح » عادلا بها عن ان يجعل الأحداث المباشرة وتسلسلها المنطقى تعبيرا عن أفكاره وخواطره الشاعرة . واذا كان قد تمكن من أن

يكتب مثل « لحظة تعب » و « سأم » و « عبر النار » ليعلن فى صدق أن الانســـان هو المادة الأولى للفن الأصيل ، فانه يحرص على اعـلان حبه للحياة ومشاركته فى واقعها الذى يجب أن يفرق فيه بين زيفه وصدقه .

لقد بدأ صارخا ليقول فى تقريرية ان لديه أفكارا انسانية يبشر بها ، وكان هذا طابع مجموعته الأولى « الديك الأحمـــر » وبعض قصص فى مجموعته الثانية بخاصة « صندل جـديد » و « شقاوة » و « الجرح » . الا أنه وقد تمرس على الفن أدرك أن القضية ليست أن يكشف عن الابتسامة الناصعة والبراءة البكر والســعادة الصحية فى شعارات الأمل والتفاؤل المرسومة بوعى وبمنطق قاس ، وانمـــا أن يدع الضمير الانساني يتحرك فى تلقائية تزيح بهدوء تحديات المواجهة .

ولا شك أنه نجح ، وآية نجاحه أنه وضـع جانبا كثيرا من التقليدات ليواجهنا بأزمة ابطاله ــ ولكل أبطاله أزمة ــ وليغنى كالشاعر بحزنهم العميق راصدا رؤى كأنها من غير هذه الأرض وان تكن معادلا لأحداث خارجية لا نحس بدبيبها وصخب سيرها . ولا بأس من أن تثار على هذا النحو العفوى كل مشكلات الحياة من حيرة وسأم وتمرد ورفض واحتجـــاج ورغبة فى التحـــرر والانطلاق ، ثم لا بأس من أن يحتدم وجدانه بمثل عليا تحتاج الى اعادة النظـــر فى وضـع أفراد مجتمعه من حيث هم بشر ينسحقون دائما بين شقى رحى عاتية وقد لاتغنيهم شجاعة «أبو دراع» بطله فيموتون .

انه لا يفرض تفاؤلا قط .

انه يدع لمنطق القصة فرصة التحرك ، بغض النظر عن احتمال اتجاهه الى اليأس .. فهو لم يعد مبشرا بالأمل بقدر ما أصبح مبشرا بالفن ، والفن يفرح ويأسى لأنه من الحياة !

نقول اذن بعد هذا العرض لمحتوى قصصه انه صعد بموضوعاته أو تقدم بهـــا ، اعنى انه اقترب كثيرا من القضايا الكبيرة التى ترفض الخوض فى التفصيــــلات الجزئية والتى تحلم بالحب والشرف والعفة والقناعة بالطريقة التى عرضـــها لنا **تشيكوف** و**جوجول** و**موباسان** و**محمود تيمور** و**محمود البدوى** و**أمين يوسف غراب** .

لكن تكنيكه لم يرتفع الى مستوى هـــذه القضايا ، ودعنا على أى حال من التعبير المباشر فهو لا يغلب على صياغته ؛ فثمة ايحـاء ورمز



ي . ادريس

تبدهنا بهما « خيال » و « تفاحة » ثم قصته التى تحمل عنوان المجموعة « زائر الصباح » . وثمة قفزات أســـلوبية تعبر بالحدث لتجعله يتدفق تدفق الخيال ، بلا فواصل غالبا ، وبرصـــد التداعى الذهنى واللاشعور . وثمة تقرير وايهام ورمز وتعبير شاعرى فى مثل «جبال بلا ذكريات» و « الانسان والتمثال » . واذا كان هذا كله يدل على أن « **فاروق منيب** » افاد من القصة الجديدة ــ على نحو ما يكتبها نجيب محفوظ الآن ــ وانه اصطنع صياغات انفعالية تنقص الكثيرين ، فالأمر الذى لا شك فيه أنه لا يزال يبحث عن نفسه .. أريد لا يزال يعانى مشقة الوصول الى ما يرسم ملامحه أمامنا ، بجرأة **أديب نحوى** مثلا أو باصرار **غسان كنفانى** .

وأما القصاص الثانى فهو **محمد حافظ رجب** فنان يرى فى العادى والمألوف شيئا مثيرا يستحق المعاناة . وكثيرا ما يرى نفسه مضطرا ــ لكى يكون مخلصا مع نفسه صـادقا فى التعبير عن واقعه ــ الى رفض الالتزام بالواقعية ، بل قد يعمد الى تمزيق وجوده أو تجريده أو تشويهه وهو فى سعيه الى أن يقول ما يحس انه ينبغى أن يقال !

كتب عنه **فاروق منيب** يوما فزعم انه مغرور لأنه يتبرأ من بيئته التعسة ويرفض علاقته بأمه وأبيه ليقيم عالما موهوما يبشر فيه وحده بسعادة الانسانية . وقال عنه **يحيى حقى** ــ برغم تعثراته وهى كثيرة ــ انه يسبق عصره ، وقرر **محمود أمين العـــالم** انه كاتب قدير وأصيل ، ونقدت أنا له



ع . عبد الله



ى . الشارونى

يوما قصة فى الآداب بعنوان « الطيور الصغيرة » دون سابق اتصـــال به فقلت انه واعد ويبشر بقصاص كبير .

واذا أضفنا الى ذلك أن حافظ رجب يصدر دائما عن احتجاج ـ والاحتجاج أساس التعبير فى القصة ـ فليس من شك فى أننا ازاء قاص من الطراز الفريد أو على الأقل من طراز رفيع . وقد يشغل هذا القاص « الجنس » أحيـــانا فيقع فيما يقع فيه **سركون بولص** نتيجة احســـاس شبقى مدمر ، الا انه فى مستوى أحـــداث العصر شـاعر مع ذلك بالاغتراب Alienation ، والا فلنقرأ له « حديث مع بائع مكسور القلب » و « الثور الذى ذبح الرجل » و « عظـــام فى الجرن » ثم « وجف البحر » و « البطل » .

انه قد يعرض لموظف حكومى صغير تلتهم حياته الملفات الضارية ولكن لا كمـــا يعرض له أبو النجا أو سليمان فياض أو محمد ســـالم ، فباحساس عارم بالخطيئة يمزق قناع الزيف فى موقف انسانى شاذ وان يظل مثلهم محافظا على أن تأخذ العدالة مجراها حتى وان فقد بطله كل أسباب الاستقرار ، وربما لا يختلف عنهم أيضا فى تصوير عذابات المتعطلين وهمومهم ، بل قـــد يختم صور هـــذه العذابات بضرب من النهايات « الموباسانية » وقد يطعمها بملامح « جوركية » ولعله لا يستطيع أن يتخلص من أوهام الصداقة والبطولة والمرح والسعادة فيعجز عن **الطوخى** و**فياض** و**صبرى موسى** .

انه فى « عظام فى الجرن » يحلم .. تماما كما يحلم قاصونا ـ باستثناء فاروق منيب فان حلمه رؤية حقيقية لا رؤيا زائفة ـ وينتهى الى لا شىء، فقد رأى فى القطار الذى يركبه جماعة من الشبان يغنون ، ولم يجد اكثر من أن يتمنى ـ وهو المتعب المكدود ـ أن يذوب فيهم لأنهم البهجة الدائمـــة والراحة التى لا تنهيها محطة الوصول ، على أن يظل القطار المعبأ بالسرور سائرا على قضبـــان ممتدة الى آخر آفاق الحياة !

وفى « الثور الذى ذبح الرجـــل » يقع بطله فريســـة مـــرض نفسى فيضرب ضربات دون كيشوتية ويقتل ، لكنه لا يقتص منه لأنه فقـــد عقله .

وفى « الطيور الصـــغيرة » يلح عـــلى نزوة الجسد ، ويصور المرأة تصويرا مليئا بالمفارقات ، ويرسم الرجل وحاجته بالطريقة نفســـها التى يرسمها أنداده فى هيئة فحل يهدر وأنثى تخدع وعرامة لا يحد من سورتها تقليد ولا دين ولا قيم .

وتكون الحصيلة فى نهاية الأمر ان هذا الشىء العادى والمألوف الذى يراه جديرا بالمعاناة يفقد جـــزءا من أهميتـــه ، الا اذا تمكن من التمويه والايقاع بقارئه فى سلسلة المفارقات يساعده عليها أسلوبه فى الصياغة والتكوين الفنى .

والواقع ان **محمد حافظ رجب** قادر تماما على أن يؤكد عكس النظرية التى تقرر ان الموضوع يفرض أسلوبا معينا ، فهو يتناول اى موضوع بالشكل القصصى الجديد اعنى بتناوله باللاشكل دون أن يحاول ادراك أن هناك ما لا يحتاج قط الى تحطيم الاطار الفنى الموروث ، وربما استعان بمجاهدات السيرياليين فى تفتيت عناصر الشكل، الا انه لم يصل الى ما وصل اليه العبثيون او اللامعقوليون ، لأن هؤلاء لم يدمروا الشكل التقليدى الا بعد أن احسوا ان موضوعاتهم اكبر منه بكثير .

والنتيجة ان هناك صدعا بين مضمون قصص حافظ رجب وشكلها ، ويكبر هذا الصدع بصفة خاصة عندما يبدو فى بعض قصصه محايدا لا وجهة نظر له او لا يجعل له وجهة محددة ، مما يحسن معه عرض شخصياته واحداثها بالأسلوب التقليدى ، وهو اسلوب – كما راينا – ليس سيئا مادام يبتعد عن التقريرية والمباشرة الى التصوير والايحاء .

– ٤ –

وبعد ، فماذا بعد هذا العرض النقدى وما قلناه عن انصراف رواد القصة القصيرة عنها ؟ لابد ان ينتهى هذا بما نراه من مشكلات حولها يحسها الدارسون من ناحية والقراء العاديون من ناحية اخرى . ولربما يختلف وقع الضيق فى صدر هاتين الفئتين ، غير ان الشىء المؤكد انهما تتفقان على **ان القصة القصيرة لم تعد قادرة على مواجهة الفنون الأخرى – ولا اقول الشعر الذى هزت عرشه يوما – مع انها بطبيعة تكوينها تقوم بسهولة بدور خطير فى التعبير عن طموح الفرد وصراعه وضياعه لا سيما فى هذا العصر الذرى الذى يوشك القضاء ان يخضع له .**

وكان عجيبا حقا أن تطرد الصحافة القصة مع انها هى خالقتها منذ البدء على أساس ان حجمها الذى قد يستغرق صفحة أو نصف صفحة وموضوعها الذى يتفق عادة مع احداث الصحيفة – وقوامه الانسان العادى بمشكلاته اليومية – يتفقان وطبيعة الصحافة الى حد يفرض علاقة لا يمكن ان تنفصم .

ان هذ فى حد ذاته يعمل على ان يتدهور فن القصة ، فما بالنا اذا راينا المجلات الأدبية بدورها تحذو الحذو نفسه فلا تجعل للقصة القصيرة الحيز الذى يتسع لرسالتها الرفيعة ؟ بل ما بالنا اذا نظرنا حولنا فلا نرى المجلة المتخصصة التى كانت « مجلة القصة » المحتجبة ارهاصا بعهد قصصى سعيد ؟ .

وكان قد مهد لهذه المأساة ان غير المتخصصين من كتاب الصحافة تصدوا لكتابة القصة ظنا منهم أنها **«مادة»** صحفية مواتية او ظنا منهم أن صحفيين غيرهم سبقوهم اليها . وغاب عهم أن سابقيهم من الصحفيين كانوا ادباء بالفعل ، وكانت الصحافة ذاتها تعيش فى حضن الأدب واليوم تغير كل شىء بتحول الصحافة الى علم وحرفة وتطبيقات وتحول القصة نفسها الى فن له أصول غير الأصول التى أتفق عليها التقليديون .

لم يقدم غير المتخصصين النتاج الذى يمكن ان يرضى طموح الناس ، لأنه خضع لحاجات الكتابة الصحفية فأصبح اقرب الى العمل **« الحرفى »** منه الى الفن الرفيع ، مصدرا الحادثة المثيرة او الشاذة بخاصة اذا ارتبطت بالجنس ، ولا بأس اذا تصدى للاعلان عن فكرة سياسية معينة او خط دينى . والنتيجة ، حشد ضخم من النتاج القصصى يدخل فيما نسميه بمادة الاستهلاك ، لأنه وليد المناسبات وبوق الدعاية التى تعتمد العطاء المباشر فقط .

وما هكذا القصة كما راينا ، والأدهى أن يصاحب هذه الحركة عمليات التجديد الخطيرة خارج حدودنا فنعود القهقرى أو نقنع بالوقوف حيث وقف **تيمور وحقى وشكرى عياد** . وليس ثمة حجة للقائلين بأن نتاج هؤلاء صحى وراسخ، فاننا لو اردنا الحياة اعتبرناه مرحلة . ولقد سررت الى حد بعيد بعودة بعض الفارين الى

الميـــدان ، فيكتب **عبد الرحمـن فهمى** فى «الجمهورية» عابرا المرحلة التى مثلها فى « سوزى والذكريات » ويحذو حذوه **عبد الغفار مكاوى ،** بينما يحاول **يوسف الشارونى** ان يتخلص من روتين عمله الحكومى ليقدم الجديد الذى يرتفع الى مستوى حاجتنا اليوم .

ولقد يكون هذا فى حد ذاته خيرا ، الا انه ليس كل الخير . لأنه محـدود اولا ، ولأنه من جيل المخضرمين بعد ذلك ، ولأنه اخيرا لا يستطيع ان يزعم ان القصـة القصيرة لا تزال حيـة ترزق . اذ الواقع انها تحتضر او توشـك ان تحتضر ، ولن يجدى معها علاج موضعى او عاجل ، وستظل فى أزمة الصراع من أجل البقـاء حتى تعود اليها رقعتها السلبية وتطلع عليها شمس الجديد ويعمل من اجلها الواعون الفاهمون رسالة الفن بوجه عام ورسالتها هى بوجه خاص .

أحمد كمال زكى



ماكبرد حول العالم

بعد ان قدمت مسرحية « ماكبرد » **لبربارا جارسون** فى نيويورك وبعد ان قدمت كذلك فى لندن .. وبعد ان نشرت مجلة « **الكواكب** » نص المسرحية الكامل باللغـة العربية .. يستعد المسرح الألمانى ببرلين لتقديم هذه المسرحية الخطيرة التى تتهم الرئيس جونسون بالتآمر على قتل الرئيس الراحل كنيـدى ، وذلك فى الموسم الصيفى للمسرح الالمانى .. واخيرا تدور الآن مفاوضـات بين الناشر الفرنسى **الكسى جرال** ومدير مسرح مونبارناس على تقديم المسرحية فى احد المهرجانات الصيفية هـذا العام .. أما المفاوضات فتشترك فيها المؤلفة بربارا جارسون التى ترفض رفضا تاما الغاء أى كلمة من النص المكتوب والمنشور عند تقديمه على المسرح .

هذا .. وينتظر ان تقوم المسرحية بجولة حول العالم لما لها من اهمية خاصة بالنسبة لحرب فيتنام الدائرة . وكم نتمنى **أن تقدم الترجمة العربية** لهذه المسرحية على خشبة أحـد مسارحنا .. هنـا فى الجمهورية العربية المتحدة .

سلافومير مروچيك

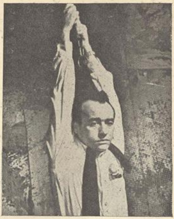
كاتب من بولندا

دكتوره هدى حبيشه

● هو فنان صادق مادته الحياة التى حوله ، ومهمته كشف الحقيقة وتجريدها من كل زيف أو رياء ، سواء كان هذا فى المجال السياسى أو الاجتماعى أو كان ذلك على المستوى الفردى النفسى .

● مما لا جدال فيه أن مروچيك متأثر بمدرسة العبث وبالذات بصمويل بيكيت وباينسكو ، ولكن هذا التأثر فى الواقع تأثر تكنيكى فقط وليس تأثرا موضوعيا .

● ان أى كاتب فنان لا يسعه الا أن يكشف عن بعض الأخطاء الكامنة فى مجتمعه ، ولابد له أيضا من أن يكشف عن الحقائق المستترة وراء بريق الادعاءات الزائفة .




مشهدان من مسرحية
« تعالوا نمرح »

سلافومير مروچيك Slawomir Mrozek اسم كاتب من كتاب الكتلة الشرقية بدأ يتحدث عنه ويعترف به العالم الغربى . وليس بعجيب أن يحتضن الغرب هذا الكاتب البولندى الشاب اذ أن المثقفين فى الغرب يرون فيه رجلا ينادى بآرائهم وبمبادئهم ويرى الحياة بمنظارهم ، وهم يعتبرون ذلك نصرا للفكر الغربى مابعده نصر .

مادته الحياة ومهمته كشف الحقيقة

والواقع ان هذه النظرة لأدب مروچيك نظرة محدودة جدا ويشوبها الكثير من أحلام اليقظة - فهذا ما يريدون أن يعتقدوه وهذا ما يرونه ، **ولكن فن مروچيك أوسع وأصدق من هذا ..** وان كانت النظرة السطحية تقتصر على رؤية مافيه من تأثرات غربية ، الا أن النظرة الأعمق سرعان ما تكتشف فيه فنانا صادقا مادته الحياة التى حوله ، ومهمته كشف الحقيقة وتجريدها من كل زيف أو رياء ، سواء أكان هذا فى المجال السياسى أم الاجتماعى أم كان ذلك على المستوى الفردى النفسى .

فمما لا جدال فيه أن مروچيك متأثر بمدرسة العبث وبالذات بصمويل بيكيت وبايينسكو ، ولكن هذا التأثر فى الواقع تأثر تكنيكى فقط وليس تأثرا موضوعيا . خذ مثلا مسرحية **ستربتيز** Striptease ، فهى فعلا تعالج الفكرة الفلسفية التى ترى أن الانسان عاجز أمام قوى خفية أقوى منه تحركه بلا منطق أو معنى ، ولكن مروچيك يعالج هذه الفكرة من وجهة نظر تختلف اختلافا كثيرا عن مسرحيات بيكيت .. فعلى المسرح الخالى تماما الا من كرسيين ، فجأة يدفع الرجل الذى يسميه **(ا)** وهو رجل فى منتصف العمر يحمل حقيبة أوراق ويلبس بذلة سوداء وقبعة مما يدل على أنه رجل أعمال محترم ، وبعد ثوان يقذف الرجل **« ب »** ويكاد يكون توأما للأول فى المنظر والهيئة ، ويدور بينهما حوار عبثى فى جوهره ولكنهما يعبران عن هذا العبث الفلسفى بجمل وتراكيب رنانة هى كاريكاتير للغة الدواوين والأدب والفلسفة ، فلا يسع المتفرج الا أن يضحك :

الرجل (ا) : مش معقول .
الرجل (ب) : خرافة .
الرجل (ا) : كنت سائرا لا شأن لى بأحد .
الرجل (ب) : سيرا طبيعيا للغاية .
الرجل (ا) : وفجأة
الرجل (ب) : انشقت السماء
الرجل (ا) : بجاحة .
الرجل (ب) : مضبوط .

الرجل (١) : كنت سائرا .. بل كنت اتقدم.

الرجل (ب) : نعم هـذا اللفظ السليم .. التقدم .. وطبعا كنت تتقدم الى غاية .

الرجل (١) : وكيف عرفت ذلك ؟

الرجل (ب) : هذا واضح فقد كنت ايضا اسير ، اتقدم للوصول .. نعم اتقدم نحو غاية .

الرجل (١) : لقد سرقت الكلمات من فمى . نعم كنت اسـير فى طريقى وفجاة ..

الرجل (ب) : طريقك بالمناسبة الذى حددته لنفسك .

الرجل (١) : نعم .. بعمد وسبق اصرار .. اسير فى هذا الطريق المختار بحكمة ، وفجاة ..

الرجل (ب) : (كمن يسر اليه سرا) ضربوك (بشومة) ؟

الرجل (١) : ابدا (ثم يعود ويقول هامسا) واين ؟

فالأسلوب هنا مبالغ فيه ، وتكثر فيه الاصطلاحات التى تكاد تكون قد فقدت معناها . وهذا الأسلوب يستعمله مروجيك الى نهاية المسرحية فيجعلها كوميدية كاريكاتورية .

الانسان الذى يلعب به القدر

ولكن احداث المسرحيـة تربط مروجيك بصمويل بيكيت اذ ان هذين الشخصين هما الانسان الذى يلعب به القدر :

تدخـل الى المسرح يد قوية تومىء الى **الرجل (١)** ، ثم يد اخرى تومىء الى **الرجل(ب).** كل تامر رجلها بخلع ملابسه قطعة واحـدة ، ويحتج احدهما ولكن الآخر يتخذ موقفا سلبيا بحجة ان هذا الموقف هو نوع من حرية الاختيار، اذ انه بخدم اتخاذ اى تصرف يترك لنفسه فرصة الاختيار بين الاحتجـاج وعدمه . ولكن مهما اختلفت وجهة نظر الرجلين فالنتيجـة بالنسبة لليد او لليدين واحدة . فيستمران فى القـاء الأوامر الى الرجلين ، وتنتهى المسرحية بان يقفا فى لباسيهما المخططين بالأحمر وقد قيدت اليدان يد كل منهما فى الآخـر ووضعتا على راس كل طرطورا يعمى البصر . وينزل الستـار وهما يمدان يديهما الطليقتين بحثا عن حقيبة اعمـال كل منهما .

ولكن المسرحية بالرغم من هذا المعنى اليائس كوميديا وليست ماساة ، وذلك نلمسه جليا فى موقف المؤلف من شخصـيته ، فهو لا يتعاطف معهما ولكن يهزأ بهما ، وهذا فرق رئيسى بين المأساة والكوميديا ، ويتضح ذلك ــ مثلا ــ فى النهاية التى نرى منها هذين الرجلين وقد لبسا الطرطورين واخذا يدوران فى المسرح بحثـا عن حقيبتهما على انهما شيئان ذاتا قيمة .. بعد هذا الذى اصابهما كله . كما نرى موقف المؤلف من شخصيتيه واضحا فى اللغة التى تستعملهـا الشخصيات .. لغـة مليئـة بالاصطلاحات والكليشيهات اللغوية . ونراه أيضا فى الحوار شبه الفلسفى او الحوار المتفلسف الذى لا ينقطع بين الرجلين :

الرجل (١) : ليس لدى ماأندم عليه فمازالت حريتى لم تمس .

الرجل (ب) : ولكن البـاب قد اغلق ولن نستطيع الخروج ابدا .

الرجل (١) : ان امكانيات حريتى واحـدة لم تتغير . انا لم اخذ .. لم التزم بتصرف معين . لقـد اغلقت الأبواب بأسباب خارجة عنى . انا شخصيا مازلت كما كنت ويمكنـك أن تلاحظ ان غلق الأبواب لم يؤثر فى على الاطـلاق فانا لم اقم من على كرسى .

ثم ان اسم المسرحية ذاته يحمل فى طيـاته نكتة كبيرة فلفظة ((**ستريبتز**)) اصطـلاح عالمى لنمرة من نمر الكباريهات تقف خلالها امراةوتخلع ثيابها قطعة قطعة هدفها اثارة غرائز الجمهور . والتشبيه بين هذا النوع من النساء وما يقمن به وبين هذين الرجلين وما يجبران عليه فيه تحقير كبير لشأنهما .

فمروجيك لا يتعاطف كثيرا مع فلسفة العبث هذه وان كان لا ينكر الحقيقة الفلسفية التى تعبر عنها ، ويتضح موقفه من هذه الفلسفة فى قصة قصيرة اقل تعقيدا من مسرحية **(ستربتيز)** وهى قصة بعنوان (**حدث**) . والقصة يمكن أن تعتبر عبثية من ناحية التكنيك ولكن يمكن ايضا



أن توصف بأنها تستعمل تكتيك قصص الأطفال كقصص سندريلا أو الجميلة النائمة فلا داعي لأن نرى فيها تأثرا غريبا على الاطلاق (مدرسة العبث مثلا) ، فهي عبارة عن حوار بين واحد من هؤلاء المتفلسفين وكائن من كائنات العوالم الأخرى – عفريت من عالم آخر حجمه لا يزيد على بضع بوصات عندما رآه المتفلسف ملأته الدهشة وتبعها لذلك تساؤل عن سر الحياة وبحث عن معناها ، واخذ يسأل هذا المخلوق لعله يستطيع بما له من خبرة «عفاريتي» أن يدله على هذا السر . ولكن العفريت ببساطة الرجل العملي يحاول أن يفلت من هذه المناقشة العقيمة مبينا لهذا الغبي ان مسئوليات الحياة كثيرة بحيث لا تترك له وقتا ولا مخا لمثل هذا التساؤل الذى لا جدوى من ورائه :

العفريت : انا رجل بسيط غير مثقف .. وقد تكون على حق ولكن هناك اتجاهات كثيرة . فليس امامنا الا حل واحد وهو ان تأخذ الحياة على علاتها .

ولكن الرجل يلح : على الأقل لنحاول أن نجد جوابا لسؤال واحد : ماهي الحياة ؟

وبصبر ايوب يجيبه العفريت : يا سيدى العزيز لقد قلت لك انى عفريت بسيط . كيف تنتظر منى أن أعرف مثل هـــذه الأشياء . ان الحياة تمر يوما بعد يوم وعلينا ان نعيشها بطريقة أو بأخرى .

ولكن الرجل يلح معتقدا ان العفريت يضن عليه بمعنى الحياة ، ولكنه فى النهاية أقتنع بنبرة العفريت القلقة الصادقة : « صدقنى انى أكلمك كلام شرف باننا حتى لو سمحنا لأنفسنا بالتفكير فى هذه المواضيع فاننا نجد انه من المحال الوصول الى نهاية ثابتة ، **فنحن محاطون بحقائق كثيرة واضحة . وهذا هو المهم ، فلا تشغل رأسك بما هو غريب أو عجيب** .. صدقنى على .. على أن اذهب الآن .. هذه هى الحياة .. الى اللقاء .

وهكذا تركه وانصرف .

فمروجيك هنا لا ينكر ان هذا موضوع يطرق عقول الناس ، ولكنه بواقعية بسيطة يرى ان البحث فى هذه المشكلة بحث غير مجد ولا معنى لاضاعة الوقت فيه . اى انه **بالرغم من التشابه السطحى بين مروجيك وبيكيت فهناك فارق كبير، فى موقفه من المشكلة الفلسفية التى تتسلط على بيكيت . ومروجيك فى الواقع أقرب الى ايونسكو منه الى بيكيت ، اذ أن روحه المرحة الفكهة هى الميزة الظاهرة فيه ، ومهمـا عالج من مواضيع جادة فهى تعالج بطريقة عابثة اذا استعملنا كلمة العبث من غير مدلولها الفلسفى .**

ولعل المرة الوحيدة التى عالج فيها مروجيك فكرة فلسفية بشىء من المرارة فى مسرحيته **« تعالوا نمرح »** ، فهنا كان المؤلف يتعاطف مع شخصياته الثلاث مما يجعل المتفرج يخرج من المسرح باحساس مأسوى مقبض ، والمسرحية لا تعالج فلسفة العبث بل تعالج مشكلة **بحث الانسان اللامجدى عن السعادة.** ثلاثة من الرجال يقتحمون حجرة معدة لسهرة . لقد دعوا الى حفلة ،ولكن عند حضورهم كان الباب مغلقا فكسروه ، وعندما دخلوا لم يجدوا هناك احدا ، ولا فرقة موسيقية ولا طعام ولا اى شىء غير زينات معلقة . والمسرحية دراسة نفسية للحالة التى يطلق عليها علم النفس « **الاحباط** » ، فالأشخاص الثلاثة يحاولون محاولات عدة للمرح ولكنها محاولات تبوء كلها بالفشل ، فآلة الأكورديون الموجودة معطلة لا تصدر منها نغم ، ويلعب المؤلف بمهارة فائقة بفكرة بسيطة ــ وهى أن جلل هؤلاء الثلاثة ، فى بحثهم عن اشياء يمرحون بها ، يعثرون على مجموعة من الأقنعة ، فأخذوا يلبسونها ويتبادلونها واحدا بعد الآخر ، وبتغير الأقنعة يتغير الدور الذى يلعبه الشخص ــ ولكن ، وهنا المأساة ، مهما تغير الدور الذى يلعبه الفرد فما زالت النهاية واحدة وهى انه لا متعة ولا مرح . ويحاول أحدهم الانتحار كنوع من التسلية ويوحى هذا للآخرين بقتله كنوع جديد من التسلية ــ ولكن كل هذا يفشل وتبقى حقيقة واحدة وهى جملة تنتهى بها المسرحية وتنزل بها الستارة « اين الحفلة ؟ » .

وموضوع المسرحية هنا ليس عبثيا على الاطلاق بل هو موضوع انسانى بحت .

المضمون الاجتماعى والمضمون السياسى

ولا تقتصر اهتمامات مروجيك على المواضيع الفلسفية ، اذ أن العدد الأكبر من أعماله ذو مضمون اجتماعى ومضمون سياسى ، فكل كاتب واع بما حوله لابد وأن ينعكس وعيه فى ملاحظات تترجم الى قصص . وكثير من قصص مروجيك تنقد الروتين والفساد الادارى والطريقة الضيقة الأفق التى يطبق بها بعض الاداريين النظام الشيوعى .

ففى قصة قصيرة باسم « بيرجنت » ينتقد تلك الفئة التى تحترف التهليل السياسى . والقصة قصة فلاح نبهته زوجته الى أن سقف كوخهم فى حاجة الى اصلاح ، فذهب الى المدينة ليرى ان كان يمكنه اصلاح السقف ، وهناك وجد اجتماعا من الاجتماعات السياسية فحضره ، وبعد الخطب الطويلة سأل رئيس الجلسة ان كان هناك من يريد ان يعلق على ما دار ، فوقف الفلاح وبسذاجة الفلاح الصادق قال : « أنا لا اعرف الكثير عن اى من هذه الأمور ولكننى اريد ان اسأل سؤالا واحدا : لماذا تترك سقوف بيوتنا بلا اصلاح ؟ . . اننا نعرف ان المسامير تحضر الى البندر ولكن يبدو أن قريتنا بعيدة بحيث لا يصلها نصيبها من المسامير ، ونحن فى قريتنا نحتاج الى المسامير . »

وهنا هلل القوم تهليلا لا نهاية له ولا حد . ويقول مروجيك : هلل له المحافظ ، والحكمدار ، وسكرتير الحزب ، وناظر المدرسة . . كل الناس هللوا ، واخذ الصحفى يكتب مقالة عن هذا المجاهد الفلاح . ولما عاد الفلاح الى مقعده لم يكن قد فهم سببا لهذا التهليل . ان مسألة المسامير هذه مسألة مهمة ، ولكن بالرغم من التهليل لم تذكر ابدا بعد ذلك فى اى من الخطب.

وفى المساء طلبوا اليه أن يتكلم فى اجتماع آخر سيعقد فى اليوم الثانى . وهناك قوبل بنفس الحفاوة ، ثم طلب اليه أن يتكلم فى اجتماع هيئة اخرى فى بلد آخر ثم فى آخر وآخر ، وفى كل مرة كان يقابل بنفس التهليل .. وأثناء ذلك راحت كلمته الصغيرة تتسع وحواشيها تكبر ، ولكن محورها لم يتغير فقد كانت تدور عن المسامير لأسقف العشش . وفى دوامة هذه الحياة نسى الفلاح بيته وزوجته وأخذ يركز على كلمة يحسنها ويجودها .

ويهاجم مروجيك فى كثير من قصصه الموظف الصغير الذى يحاول أن يتملق السلطات بتطبيقه القانون بحرفية غبية لم تخطر ببال السلطات بأى صورة من الصور . فمثلا هناك قصة ممثل الحزب فى بلد صغير الذى شك فى تصرفات جماعة من طلاب المدارس الابتدائية لأنهم حملوا باقة من الزهور الى تمثال اقيم لأحد الشهداء فى القرية . ولقد شك ممثل الحزب فى تصرفاتهم لأنه لم يكن قد تلقى اوامر لاقامة حفلة لهذا الشهيد ، ولم يقتنع بأن مدرس التاريخ كان يقص عليهم قصة البطل وأنهم احضروا الزهور من تلقاء أنفسهم نتيجة لهذا الدرس .

وقصة **(الفيل)** ايضا تحكى عن الموظف الذى حاول ان يوفر على الدولة ثمن فيل كانت الدولة قد قررت شراءه فعلا . لقد اقترح هذا الموظف أن يعمل فيلا من المطاط او البلاستيك بدلا من

الفيل الحي الحقيقي . ولخطأ ما ملىء الفيل المطاطي بالغاز ، وكانت النتيجة انه طار في الهواء امام مجموعة من الأطفال جاءت لتدرس على الفيل الجديد خصائص الفيلة !

وليس معنى هذا ان مروجيك ينقد الشيوعية كما ذهب الى ذلك بعض النقاد الغربيين ، ولكنه ينقد مجتمعه الذي يعيش فيه . ان أي كاتب فنان لا يسعه الا أن يكشف عن بعض الأخطاء الكامنة في هذا المجتمع . لابد له من أن يكشف عن الحقائق المستترة وراء بريق من الادعاءات الزائفة . ولا يخلو مجتمع من مثل هذه الأخطاء ، ولكن كثيرا من الغربيين لم يروا في كشفه لهذه الأخطاء الا نقدا للمجتمع الشيوعي ، وبالتالي فالكاتب ينادي بالرجوع الى الراسمالية ، فمثلا فسرت مسرحية (**استشهاد بيتر اوهي**) على أنها هجوم على النظام الشيوعي الذي هو في نظر العالم الغربي يطغى على حرية الفرد بدعوى خدمة المجتمع . والمسرحية كقصص مروجيك تبدأ باللامعقول وهو أن نمرا مفترسا قد اتخذ من شقة (بيتر اوهي) مأوى له ، ويقول مروجيك : « ويظن انه يسكن انابيب حنفيات المطبخ بالذات ومنذ تلك اللحظة أصبح بيت (بيتر اوهي) مشاعا لكل الناس . وفي سلسلة المناظر المضحكة التي تصل الى حد (الفارس) يهجم عليه كل من هب ودب مدعيا ان للدولة مصلحة عامة في وجوده في هذا المكان فيدخل مأمور الضرائب فاحد علماء الحيوان ، فمدير السيرك ، ثم صياد متقاعد ثم احد مندوبي وزارة الخارجية . وتنظم الدولة رحلات مدرسية الى بيت (بيتر اوهي) ، وبين كل هذا يضيع حق بيتر اوهي في الحصول على قليل من الراحة ، قليل من الحرية في منزله الخاص ، وتفسر المسرحية على انها صورة كاريكاتورية للحجج الواهية التي تتخذها بعض النظم للحد من حرية الفرد وانتهاك حرمة حياتهم الخاصة ، **ولكني أرى المسرحية لا تنطبق على النظام الشيوعي أكثر مما تنطبق على النظام الرأسمالي وذلك اذ أردنا أن نفسرها تفسيرا سياسيا على الاطلاق ..** ففي اى مجتمع ممكن ان يحدث هذا ، ومعروف ان هذا من مساوىء الجامعات الأمريكية بوجه خاص اذ انه مفروض على كل استاذ أن يسير في الحدود التي ترسمها له الجامعة وأي خروج عن هذه الحدود المرسومة تكون نتيجته أن يتعرض الأستاذ للنصائح والارشاد من زملائه في العمل ثم رئيسه المباشر ثم زوجات الأساتذة ثم المدير .. الخ الخ .

فالواقع انني لا ارى في المسرحية مدلولا سياسيا بل ارى انها دراسة سيكلوجية للمجموع اذا ما اختلف فرد من بينهم وراوا فيه اى ملامح للخطر عليهم كمجموع . ولكن الغرب ابى الا ان يرى فيها المفهوم السياسي الذي فسروه بأنه نقد للنظم الشيوعية .

نقد الطبقة البرجوازية

ولم يسلم ناقد كبير مثل **مارتن اسلن** من الوقوع في هذا الخطأ تحليله لمسرحية « **تانجو** » **وهي مسرحية رمزية أخرى لمروجيك ،** ولكن الخطأ هنا اقل فداحة اذ أن المسرحية لا شك ذات مدلول سياسي ، وممكن فعلا لأول وهلة ان تفسر على أنها هجوم على النظام الشيوعي ، ولكن الواقع ان النظرة المدققة ترى ان الهجوم لا ينصب على النظام الشيوعي بل على الانتهازية التي تتعاون مع الرجعية في سبيل تحقيق مطامعها البرجوازية .. باسم الشيوعية .

فالمسرحية تقص قصة اسرة مكونة من جدة عجوز لا يهمها من الحياة الا ان تعيش مرتاحة تمضي وقتها في لعب الورق مع خادم المنزل ، وتلبس البنطلون الضيق جدا ولا تراعي حرمة جنس ولا سن ، وعم كان ضابطا في الجيش الألماني يغني دائما الزمن البائد يوم ان كان للقيصر سطوة ، واب فنان متحرر الى أقصى حدود التحرر لا يهمه الا المشكلة الفنية والبحث وراء الكلمة .. ويتغاضى عن خيانة زوجته المستمرة له ، وام تفهم التحرر على انه الفوضى الخلقية والفوضى الادارية والفوضى المنزلية متخذة من الخادم عشيقا لها ، وابن يضيق بما حوله من فوضى واغلال ، وقريبة صغيرة لم تتخذ لها طريقا في الحياة بعد .

والمسرحية معالجة بطريقة كوميدية ، فالابن ثائر دائما ــ يعاقب جدته على حياتها التافهة بأن يجعلها تنام فوق تابوت مقفل لعلها تعرف ان الموت حق وان لعب الورق مع الخادم ليس من مقامها او سنها . ويحاول ان يضبط امه متلبسة بخيانتها ولكن هذه ببساطة جدا تعترف (بالموضوع) .

ومأساة حياة هذا الابن انه لا يرى اى نوع من النظام في المنزل ــ كما انه لا يجد ما يأكله . واخيرا يثور الابن ويبدأ في التحكم في الأسرة وذلك بأن يستخدم قوة الخادم العضلية ، فهو يستعمل الضرب اذا لزم الأمر ، ويرغم اباه على أن يخلع

البيجامة التى كان يدور بها طول النهار ، وامه على أن تقوم بالطبخ مرة فى اليوم ، وجدته على ان تخلع البنطلون . وبعيد الى المنزل بعض النظام فيصلح الستائر المهدلة ويتخلص من بعض الأثاث المكسور ويضع مكانه بعض الأثاث المخزون الى آخره . وهو فى كل هذا يساعده معنويا العم الضابط الذى يفرض النظام ولو بالقوة . ولكن خلال كل هذا يبدأ الخادم ويرى أن قوته هى فى الواقع الأساس الذى تقوم عليه ثورة الشباب ، وتنتهى سلسلة الحوادث بأن يقتل الخادم الابن ويرقص على جثته رقصة التانجو متخذا من العم شريكا له فى الرقص .

والتفسير الغربى للمسرحية ان الخادم هو البلوريتارية وهى التى تأخذ الحكم فى النهاية بالقوة ، ولكن فاتهم أن هذا الخادم فى الواقع أفاق لا يعمل ، ثم انه فى النهاية يحتضن العم الذى كان طيلة المسرحية يتلون حسب لون القوة المسيطرة .. الزوجة الفوضوية أولا ، ثم الابن النازى ثانيا ، ثم الخادم ثالثا . فمروجيك لا يدين الشيوعية ولكن ينبه بأن الانتهازية **مازالت تملك من الأمر أكثر مما يجب وان الشيوعية الحقة لم تأت بعد .**

الايمان الحقيقى بالاشتراكية

ويذكرنى تفسير الغرب لأعمال مروجيك على أنها كفر بالاشتراكية ودعوة الى الرأسمالية بموقفهم من **شارلى شابلن** واتهامه بالشيوعية ، ونحن نعرف من حياة شارلى شابلن التى يعيشها اليوم مدى ايمانه بالرأسمالية ، فهو يعيش على استغلال أمواله فى سويسرا حياة لا تفترق فى شىء عن الحياة التى يعيشها أى مليونير فى العالم مثل روكفلر ، ولكنه كفنان كان يطعن فى أخطاء المجتمع الذى يعيش فيه . **وكذلك مروجيك ، فليس كشفه لأخطاء مجتمعه معناه رفض هذا المجتمع أو رفض التحول الاجتماعى الذى حدث، بل بالعكس ان ما يؤسفه حقا هو عدم الفهم الحقيقى لهذا التحول وسيطرة القوى الرجعية على كثير من مناصب السلطة .** وليس أدل على ذلك من قصة « **عيد الميلاد** » فالقصة تستعمل تكنيك العبث وملخصها ان دعى المتحدث الى حفلة عيد ميلاد المحامى ، وكان قد دخل المنزل

عدنان مردم فى غادة أفاميا

أفاميا مدينة قديمة فى أرض الشام خضعت للحكم اليونانى ، ويرجح أن تكون قد خضعت كذلك للحكم الرومانى ؛ وحدث حين أغار عليها الغزاة الرومان ، أن قام الشعب السورى عندئذ قومة رجل واحد ، متضامنا كله فى الدفاع عن وطنه ؛ وقد اختار الشاعر **عدنان مردم** هذه الواقعة — ولا فرق بين أن تكون من وقائع التاريخ أو من نسج الخيال — اختارهاالشاعر ليدير حولهامسرحيته الهادفة ، المنظومة فى شعر رائق رصين .

وقصة المسرحية بسيطة ، ولكنها مليئة بالاشارات والمواقف ، فها هو ذا الجيش الرومانى المنتصر يصول فى المدينة صولة الظافر المغرور ، لكن ظفره هذا لم ينل به نبضة واحدة من قلب واحد ؛ وكان يحكم المدينة عندئذ زعيم اسمه « **الوليد** » له ابنة اسمها « **غادة** » وفى كنفه ربى ابنا أخيه ، وهما شابان « تميم » و « نايف » (ولا أدرى لماذا ذكر اسمه فى قائمة أشخاص المسرحية «طريف» ، وأما خلال النص كله فاسمه « نايف ») وهما مختلفان فى ملامح شخصيتهما ، أما تميم فتغلب عليه القيم الانسانية والمثل العليا ، حتى ليكاد يتسامح مع عدوه نفسه انقاذا للدم البشرى أن يراق ظلما وبغيا ، وأما نايف فتغلب عليه بداوة الطبع فى اندفاعها ؛ ويتلاقى الشابان ليدور بينهما الحديث عن هذا الغازى الذى سطا على مدينتهم ، وتدخل غادة لتشارك فى الحديث ، والكل محزون مهموم .

ويحدث أن يقع ضابط من الجيش المعتدى فى حب غادة ، وها هنا لا يستقيم حب مع حرب ، فيرق قلبه ويلين ، مائلا نحو غادة وأهلها مزورا عن جيشه واعتدائه ؛ لكن هذا الضابط العاشق ، واسمه « **سابا** »

مرة واحدة قبل ذلك .. وفى هـذه المرة لاحظ وجود شىء غريب فى أحد الأركان .. رجل داخل قفص من الخشب ، وكان الرجل يشتغل الابرة. ولما لم يعرفه به صاحب البيت شك فى ان المسألة كانت خداع نظر ؛ فقد مر بالحجرة سريعا ولم يكن الضوء قويا .

ولكن فى الحفلة كانت الأضواء ساطعة للغاية بل ان اضواء الفيلا الأنيقة كانت ترى عن بعد وأطلقت المحافظة الصواريخ مشاركة فى الاحتفال بعيد ميلاد المحامى ، أما الضيوف فقد كانوا فى غاية الأناقة رجالا كانوا أم نساء .. بالاختصار كانت الحفـلة على مستوى رأسمالى بحت . وتبودلت الكئوس ومدت الموائد ، وفجأة بين هذه الأصوات المحتفلة سمع صـوت ضعيف يغنى أغنية روسية شعبية ، وكان الصوت صادرا من الرجل الذى فى القفص ، ولكن احـدا لم يعر الأغنية اهتماما . وبدأ القسيس يناقش الراوى فى نظرية « **داروين** » ، ولكن لـما كانت عينـاه لاتفترقان عن الرجل الـذى فى القفص فقد تقدم منه صاحب البيت ليشرح له من يكون الرجل : « لقد كانت هذه فكرة من أفكار زوجتى . لم تكن تريد (كنارى) أو شيئا عاديا من هـذا القبيل ولذلك احضرت لها تقدميا .. لا تخف .. لقد استأمناه . انه من اهل البلد وقـد ظل بضعة سنوات ثائرا بل انه قد اوقع بعض الخسـائر فعلا ولكنه الآن قد هدأ ، فنحن نبقيه هنا . انه يغنى قليلا ويشتغل بعض اشغال الابرة وان كان يبدو عليه انه يتوق الى شىء ما . » ولما اقترح الضيف بانه « **ربما يتوق الى الحـرية أو الى العمل ـ فهو تقدمى على أى حال** » . يرد صاحب البيت : « يا للسخف .. انه لم يحظ فى حياته بما يحظى به الآن ، فله مأوى يأوى اليه وطعامه يأتيه بانتظام ، انه ليس بذى خطر ولذلك سمحنا له بالخروج فى يوم الوطن وفى عيد الثورة ولكنه دائما يعود . » وفى المساء يضع الغطـاء فوق القفص . وتستمر الحفلة البرجوازية منطلقة .

ليس هذا نقدا للاشتراكية كاشتراكية ، بل هو تعبير آسف سـاخر ينعى التقدمية التى استطاعت القيم البرجوازية بالرغم من المجتمع الشيوعى ان تضعها فى قفص وتقول عنهـا بين كأس الويسكى وكأس الكونياك : « **انها لا تشكل خطرا** » .

هدى حبيشه

يفضح سره لزميل له خبيث ، هو « **روبين** » ؛ وتمضى الأيام حتى ينقضى شهر دون أن يستطيع القائد الغاصب أن يتملك ناصية البلاد ، فيجتمع هـذا القائد ـ واسمه بيـدا ـ بضباطه ، وعنـدئذ يشى روبين بزميله سابا عند القائد ، زاعما أن حب سابا لغادة قد أحدث السوء والضرر ؛ وجاء « **الوليد** » ـ انقاذا لمواطنيه من الشر الذى يعانون منه كل يوم ـ جاء ليعرض صلحا على بيدا ، لكن هـذا الشيطان بيدا ، يطلب من الوليـد دليل صدقه ، ولا يرضى بأقل من شـخص يضحى به فى يوم عيـد ؛ فمن ذا تكون الضحية ؟ ها هنا يتقدم الشابان « تميم » و « نايف » كل يعرض نفسه شهيدا فى سبيل وطنه ، لكن بيدا يرفض ، ويعرض « الوليد » نفسه ضحية ، ويرفض بيدا ؛ فمن ذا يريد اذن ؟ انها غادة ؛ وترتجف القلوب لهول المطلب ، لـكن بيدا لا يرحم ، ويصر على أن تكون الضحية من « دم العـذارى » ؛ ويترامى النبأ الى غادة ، فتسارع الى تقديم نفسـها ما دام الأمر أمر تضحية فى سبيل الوطن .

وهل اكتفى الشـيطان بهذا ؟

لا ، ان سابا المحب المفتون ، لابد أن يكون هو قاتل معشوقته قبل احراقهـا ؛ وتستطيع أن تتصور حرج الموقف بين جـذب العشق وشد الواجب العسكرى ؛ لكن فتاتنا لا تبالى ، وتطلب من سابا (الذى لم تكن قد استجابت لحبه ؛ تطلب منه الا يتردد ؛ ويتناول سابا السيف من قائده ، ويرفع السيف ليهوى ـ والكاهن أمام النار فى المعبد ينتظر ـ يرفع السيف سابا ليهوى به ... على من ؟ على غادة ؟ كلا ، بل ليهوى به بغتة على قائد الجيش الغشوم ، فيقضى عليه .

فينهض زميله روبين مذعورا لما حدث ، ويتشابك مع سابا فى قتال بالسيف ، ينتهى بأن يقتل كل غريم غريمه .

وفى هرج الموقف وزياطه ، يهجم الثوار من الشعب ، ويفكون القيد عن غادتهم ، ويطردون الجيش المعتدى ، وتعود المدينـة الى أهلها ، بعد أن شـهدت من بنيها على اختلاف نزعاتهم دلائل التضحية من أجلها .

ولولا أن المؤلف الفاضل قد بالغ فى أن « **يحل الفكرة موضع الصدارة** » ـ كما يقول فى المقدمة ، بمعنى أنه شخص ببصره كله الى الهدف الوطنى المنشود ، فنسى أن الوسيلة الى ذلك الهدف هى فى حد ذاتها غاية يقصد اليها الفن ، أقول انه لولا أن المؤلف الفاضل لم يعن كثيرا برسم الشخصيات رسما مميزا واضحا ، لقلنا ان مسرحية « **غادة أفاميا** » قد جاءت مثلا للأدب الهادف بغير الوقوع فيما يؤخذ عليه .

أدباء الجيل الغاضب

« إن العصر الذى نعيش فيه عصر انتفت فيه البطولة » .
« كولين ويلسون »

العالم الحديث لا يفهم من الحرية إلا جانبها السياسى ، ويتجاهل أن الحرية تكمن داخل الإنسان . « ستيوارت هولروید »

هناك بين نفر قليل من الروائيين الانجليز المعاصرين اتجـاه نحو الدين يتمثـل فى أدب هيوريل سبارك ، « الروائى وغيره من الكتاب . ولكنه يجدر بنا قبل أن نعرض لهذا الأدب الدينى بالتحليل أن نشير الى ما جاء بصدد هذه النزعة نحو الدين فى كتاب « تصريح » . ففى هـذا الكتاب كتب « كولين ويلسون » مقـالا بعنوان « فيما وراء الغريب » يقول فيه أن نظرته كما يتضمنها كتابا « الغريب » ، و « الدين والتمرد » ، نظرة شخصية بحتة ويصف « كولين ويلسون » **العصر الذى نعيش فيه بانه عصر تنتفى منه البطولة أساسا** » . ويضيف الى ذلك أن الانسان المعاصر يتحرق شوقا الى الايمان بأن هناك غرضا من وراء وجوده فى الحياة ، وان هذا الشوق يؤكد ذاته ، فى رغبة ذلك الانسان فى خلق البطولة التى اندثرت من جديد . **ويعتبر « كولين ويلسون » أن « الغريب » الذى يحس بالوحشة فى مجتمعه هو البطل فى العصر الذى نعيش فيه .**

ويذهب « كولين ويلسـون » فى مقالـه الى ضرورة التصوف فى النظر الفلسفى « **فبـدونه لا تعدو الفلسفة ان تكون مجرد منطق** » .

فلسفة الغريب

ويعترف بانه لم يدرك أن « **كيركجارد** » أطلق اسـم « الوجودية » على فلسفة الغريب الا بعد أن قرأ أعمال هذا الفيلسوف وهو فى الحادية والعشرين من عمره . ويشير « كولين ويلسون » الى أهمية الدور الذى يلعبه الخيال فى فلسفة « الغريب » كما أنه يوضح لنا الفرق بين « **غير الغريب** » ، و « **الغريب** » فيقول ان « غـير الغريب » ، وهو الانسان الذى يزدريه « كولين ويلسـون » ـ يخدع نفسه ، كما تفعل النعامة عندما تدفن رأسها فى الرمال عنـد دنو الخطر منها ، فيتوهم أن اليقين فى جانبه ، نظرا لانه يخشى الاعتراف بما تنطوى عليه الأشياء من فوضى ، فى حين أن « **الغريب** » : **ـ مثل « فان جوخ » و « بتهوفن » و « دستيوفسكى » ـ يحقق قدرا أكبر من العظمة عندما يواجه ما يحيط به من فوضى واضطراب .** لان هذه المواجهة تقتضى منه استجماع شجاعته بطريقة انتحـارية تنطوى على البطولة ، وتمثل خطـوة يخطوها « الغريب » على الطريق الذى يفضى به الى أن يصـبح شبيها بالله . **ويختار « الغريب » بمحض ارادته أن يعيش فى وحدة ووحشة وانفراد** ، ثائرا فى وجه القيم الشائعة

يدعون الى الايمان !

الأدب لا يمكن أن يسمى أدبًا حقيقيا ، إلا إذا اعترض على كثير من الأفكار السائدة .

«بيل هوبكنز»

رمسيس عوض

التى يستمسك بها عامة الناس . وهو ينظر بازدراء الى الرغبة الغوغائية فى الأمان والاستقرار . ويعلن « كولين ويلسون » أن « الغريب » يقف فى وجه المادية العلمية التى تسود العالم المعاصر ، وفى وجه المناطقة الوضعيين (أمثال « أير » و « راسل ») الذين يرى أنهم يهددون الحضارة كلها بالانهيار . **ويصف « كولين ويلسون » هذا الغريب بانه رجل كان سيجد لنفسه مكانا فى ظل الدين لو أنه كان يعيش فى عصر الايمان .** ويرفض « الغريب » ذلك الاعتقاد الشائع فى يومنا الراهن بنسبة سائر القيم . ففى نظره أن بعض الأشياء مطلقة فى أهميتها وينبغى أن تكون شغل الانسان الشاغل على الدوام . وهذه نقطة يلتقى فيها « الغريب » بصاحب العقيدة الدينية ، فكلاهما يتشوف الى الكشف عن معنى وجوده على الأرض ، ويعتقد « كولين ويلسون » أن « المذهب الانسانى » و « التقدم العلمى ، أصابهما الجدب والافلاس ، **وأن الحضارة نفسها شأنها فى ذلك شأن « الغريب » تحتاج الى عقيدة دينية تقيها غائلة الضياع .**

وبرى « كولين ويلسون » أن « الغريب » يستطيع أن يتوسل الى القضاء على غربته بامعان النظر فى الفوضى التى تحيط به وبالسعى الى تحقيق ارادته واضفاء غاية على وجوده . وهى غاية ان لم تكن دينية صراحة فهى دينية فى جوهرها على أقل تقدير . **ومن ثم فان « الغريب » يصبح فى نهاية الأمر مصلحا روحيا ، وهو يتشبث بالنظام ويستمسك به ... نظام أخلاقى وروحى يفرضه على نفسه من الداخل وليس من الخارج .**

ويرى « كولين ويلسون » أن عصور الأدب العظيمة تتميز بأنها تستند الى عقيدة مشتركة يؤمن بها الجميع مثل الايمان الدينى الذى كان سائدا فى القرون الوسطى . ويأسى لأن عالمنا المعاصر يفتقر الى هذا النوع من التماسك الفكرى . وفى نظره أن البناء الحضارى فى يومنا الراهن آيل الى الانهيار وأنه فى مسيس الحاجة الى عقيدة دينية تشد من أزره وتحول بينه وبين الانهيار .

ويهاجم « كولين ويلسون » العلماء ويرميهم بالبله الأخلاقى ولا يروقه ما يتصف به بعضهم — مثل **نيوتن وآنيشتين** — من تدين فهما على حد تعبيره ، يفتقران الى الاحساس العميق بالمغزى الأخلاقى الذى تتضمنه حياة الانسان . فعقيدة « نيوتن » الدينية عقيدة محسوبة بالمسطرة والفرجار لا تصدر عما جاء فى الكتاب المقدس من الهام وبصيرة . ولا تعدو حاسة اينشتين الأخلاقية — التى تندرج تحت المذهب الانسانى — أن تكون كراهية يحملها هذا الرجل لكل أنواع القسوة والتعصب . وبالرغم من أن «كولين ويلسون» لا يستهين بأهمية هذا الاحساس ، فانه لا يعتبره أبرز صفة يتحلى بها العقل المتدين العظيم الذى يستمد طاقاته الهائلة من ينبوع البصيرة النفاذة والرؤيا التى تستجلى ما هو خبىء . **ويذكر لنا « كولين ويلسون » « أن الغريب لا يناصب العقلانية العداء . فهو لا يعترض على استخدام العقل ولكنه يعترض على** ضيق الرقعة التى يستخدم فيها المفكرون هذا **العقل »** .

ويفضل « كولين ويلسون » المذهب الوجودي على المذهب العقلاني – لأن الوجودية فلسفة تنظر الى الانسان ككل دون أن تكتفي بمجرد الاهتمام بالجانب العقلي منه .

وهي تعتبر – شأنها في ذلك شأن الفن والدين – أن بعض الآدميين أكثر اكتمالا من بعضهم الآخـــر ، في حين أن العقلانية تنظر الى الانسان على أنه مجرد متفرج في هذا العالم مثل رجل يشاهد فيلما على شاشة العرض في احدى دور السينما . وعلى النقيض من ذلك ، ينظر المذهب الوجـــودي الى الانســان باعتباره مشتركا بكل جوارحه فيما يعن له من أحداث الحياة ، كما تنظر الى مصيره على أنه شيء أكبر من أن تحـــــدده العوامل **الاجتماعية والاقتصادية فقط .**

ويرى « كولين ويلسون » أن الشيوعية دين أيضا . ولكن الغرب يرفض هذا الدين لما فيه من تزمت وضيق أفق يتمثلان في النظر الى الانسان على أنه كائن اجتماعي أولا وأخيرا ، فضلا عن أنه يرفض الديموقراطية الغربية والفاشية والشيوعية والفوضوية ، لأن هذه المذاهب جميعا لا تعدو أن تكون علاجا اجتماعيا من ناحية ، ولأنها من ناحية أخرى تعجز عن خلق « السيوبرمان » ، أي الانسان الراقي المتميز المتفرد الذي يبز كل ما عـــداه من البشر .

ويشبه « الغريب » الوجودي في أنه يسعى الى أن يعيد الى عالمنــــا المعاصر الوعي الميتافيزيقي الذي يفتقده . **ويحارب « الغريب » المادية العلمية بكل ما أوتي من قوة كما تتمثل في الداروينية الجديدة في مجال البيولوجيا ، والماركسيــة في مجال السياسة** ، والوضعية المنطقية في مجال الفلســــفة . وينبهنـــا « كولين ويلسون » الى أن وجوديته تختلف عن وجودية الشاعر « بليك » في أنها لا تناصب الطبيعة والرياضة وفروع العلم الأخرى العداء كما كان « بليك » يفعل ، بل أنه ينبغي على الغريب أن يكون على استعداد لدراسة العلوم وفهمها قبل أن يصل الى عقيــدته الدينية . ولكن اقتناع « الغريب » بوجهة النظر الدينية ودعوته الصريحة اليها لا يعنيان بحال من الأحـــوال أنه يؤيد الكنيســة تأييدا مطلقا . ففي كتابه **« الدين والمتمرد »** يثور « الغريب » في وجــه الكنيسة كلما رآها تنحرف عن جادة الطريق وكلما رآها تركن الى التهاون والحلول الوسطى لأن الغريب « لا يمقت شيئا قدر مقتــه للتهاون والحلول الوسطى » « والغريب » انسان لا يخشى الفوضى بل يرحب بها كشيء أساسي في المرحلة السابقة على تحوله النهائي الى العقيدة الدينية . والشك عنده مرحلة ضرورية في تطور المجتمع ، كما أنه مرحلة ضرورية تسبق استيعاب اليقين في تطور الأفراد . ويتحلى « الغريب » بالخصال الأخلاقية التي يتميز بها كل من المصلح الديني والحكيم الشرقي ، وهي خصال تنبعث من ضبط النفس والاحساس بأن هناك هدفا من وجوده في الحياة . ويقول « كولين ويلسون » ان الأدب الانجليزي المعاصر (والأدب الأوربي المعاصر الى حد كبير) يفتقر الى هذه الخصال .

إحساس حاد بالأزمة

وفي مقال آخر بعنوان « احساس بالأزمة » اشترك به « **ستيوارت هولرويد** » في « تصريح » نرى هـــــذا الـكاتب يقول انه لا يتردد مطلقا في أن يذهب **الى أن ارادة الحرية هي الدافع الأســاسي الذي يحرك الســلوك الانساني . فالعالم الحديث لا يفهم من الحرية الا جانبها السياسي ، في حين أنه يتجاهل أن « الحرية » تكمن داخل الانسان . وليس لها وجود في المجتمع الخارجي اذا لم تتوفر** في داخل الفرد أصلا ، وفي رأي « هولرويد » ، أن السعي وراء الحرية هو العلاقة التي تميز الانسان المتمدن عن غيره من الناس . وتتمثل حرية الانســــان الحقيقية في قدرته على كبح جماح نفسه .

ويدحض « هولرويد » الرأي الشائع الذي ينادي بأن الانسان ولد حرا ، ويرى فيه أضخم أكذوبة أطلقتها ثقافة المذهب الانساني . فالانسان ، في نظره ، لم يولد حرا . اذ هو لا يعدو أن يكون حيوانا صغيرا محددا تحكمه الغرائز وتسيطر عليه . **وهو لا يصبح حرا الا عندما يدرك فكرة الحرية ويسعى الى تحقيقهــا في داخل نفســه . وتتلخص الحرية عند « هولرويد » في كبح جماح النفس وفي معرفة الانسان لنفسه بنفسه وفي تجاربه التي توسع رقعــة ادراكه للحياة والتي يستمدها من التوتر الناجم عن الصراع بين تطلعه الى الحرية وبين المعوقات التي تقف في سبيل ما يتطلع اليه .**

ويجأر « ستيوارت هولرويد » بالشــكوى من القيم المادية التي باتت تسيطر على العالم ، كما يجأر بالشكوى من التفاهة التي أصبحت تسود حياة الانسان المعاصر سواء كان يعيش في ظل مجتمع رأسمالي أو دولة الرفاهية أو الشمولية الشيوعية . ولهذا ، فان « هولرويد » يرى أن واجب الكاتب المعاصر يقتضي منــه أن يشخص الداء ثم يقترح الدواء ، وأن يغير معـــالم المجتمع الذي يعيش فيه دون أن يكتفي بأن يعكس هذا المجتمع فيما ينتجه من أدب . ويعتقد « هولرويد » أن أسباب الداء تكمن في ثقافة المذهب الانساني العلمية التي تسود العالم خلال الثلاثة القرون الأخيرة ، وأن هذه الثقافة المادية العلمية هي العائق الحقيقي الذي يحول دون أي علاج .

ويتناول « هولرويد » معرفة الانسان لنفسه بنفسه ، فيقول ان انقسام الذات على نفسها تعمق أبعاد هذه المعرفة . فالانسان المنقسم على نفسه يعرف عن طبيعته الجوهرية مالا يستطيع الانسان المتكامل نفسيا أن يقف عليه . ويرى « هولرويد » فى التوتر الناجم عن انقسام الذات على نفسها شيئا حسنا . فهذا التوتر يولد قوة هائلة تلهم أحيانا بخلق الأعمال الفنية كما توحى بالتقدم فى علم النفس والفلسفة والعلوم . ويضيف « هولرويد » أن « هرقليطس » هو أول من تنبه الى هذه الحقيقة بين الأقدمين . فقد اعتبر أن الوجود هو « الانسجام بين التوترات المتضادة » وتبنى آباء الكنيسة هذه الفكرة فيما بعد . وليست فكرة وجود الجنة والنار والصراع بين الله والشيطان الا اسقاطا لتجربة انقسام الذات على نفسها فى شكل أسطورى . ويرفض « هولرويد » أن يعتبر انقسام الذات على نفسها مرضا كما يزعم المتخصصون العلماء فى العصر الحديث . فهذا الانقسام شىء جوهرى يتميز به الانسان باعتباره كائنا روحيا . ويذهب « هولرويد » **الى أن واجب الكاتب المعاصر الجاد يقتضى منه دعوة الناس الى اليقظة : اليقظة الى ما يدور فى دخيلة أنفسهم أولا (وهذا هو الدين) ثم تأتى فى المقام الثانى اليقظة الى ما يحدث فى المجتمع الخارجى (وهذه هى السياسة) . ولا يستطيع أى انسان أن ينظم المجتمع الخارجى الا اذا بدأ بتنظيم نفسه .**

ويرى « هولرويد » أن النظام الديموقراطى فى الغرب يتجه بخطى حثيثة نحو بعض مظاهر الشمولية . كما أنه يرمى نظام التمثيل النيابى بالزيف . ويقول « هولرويد » فى هذا الصدد أن أى انسان لا يستطيع أن يمثل أى انسان آخر فى أى شىء ، باستثناء مصالحه واهتمام الانسان بمصالحه وحدها بصرف نظره عن « جوانيته » اى عن البحث فى دخيلة نفسه والغور فى أعماقها ، الأمر الذى يفضى بالتالى الى افتقاره فى البصيرة والرؤية ويسعى « هولرويد » الى أن يبين أن بعض ملامح المجتمع المعاصر المميزة (مثل نمو التحليل النفسى ، والايمان بالتقدم ، وانتصار المذهب العقلانى على الدين) تنطوى على نظرة ضحلة الى طبيعة البشر . فالانسان ليس حيوانا اجتماعيا أو سياسيا فحسب ، ولكنه فرد مسئول عن أفعاله أمام الله .

ويعيب « هولرويد » على ثقافة المذهب الانسانى الخلط بين دوافع الدين ونتائجه واهتمامها بهذه النتائج دون الدوافع القابعة وراءها ، الأمر الذى أفضى بالدين الى فقدان كل ما فيه من استبطان وجوانية . **ويصرح « هولرويد » بأنه وقف كتابه « الخروج من الفوضى » (١٩٥٧) على استجلاء الدوافع الدينية** ، ومحاولة تعريف الموقف الدينى واقتفاء مصادره . ويصف « ستيوارت هولرويد » فى هذا الكتاب ثلاثة كتاب هم **« وليم جيمس »** و **« الكسيس كاريل »** ، و **« كارل ياسبرز »** بأنهم يشتركون جميعا فى نزعتهم العميقة الى الدين بالرغم من عملية تفكيرهم . فثلاثتهم يؤمنون بقدرة الانسان على التغير ، كما أن ثلاثتهم يذهبون تلميحا الى أن الهلاك ينتظر المصير الانسانى اذا عجز عن هذا التغير . ويرى « هولرويد » أن الانسان المعاصر قد بلغ قدرا من التقدم العلمى لم يكن من حظ الأجيال السابقة أن تنعم بمثله ، الأمر الذى جعله يذلل فى يسر مسألة تشخيص ما يعانى من داء ، وأن هذا التشخيص يمثل أول خطوة نحو العلاج .

ويذهب « هولرويد » الى أن الانسان يلجأ الى الموقف الرواقى كلما شاهد حضارته مهددة بالتهافت ، فقد ترعرعت الفلسفة الرواقية فى الأيام الأخيرة التى كانت فيها الثقافة الأغريقية والرومانية تعالج سكرات الموت .

والرأى عنده هو أن **سارتر وكامو** وبعض الوجوديين الفرنسيين الآخرين يمثلون هذا الموقف الرواقى فى يومنا الراهن . فالرواقية هى المعقل الأخير الذى يمكن لأى انسان فقد ايمانه أن يلتجىء اليه . ويقول « هولرويد » أن هناك تشابها بين هذا الموقف الرواقى وبين الدين فى تأكيد الدور الفعال الذى تستطيع الارادة الانسانية أن تضطلع به . ولكن الرواقية تختلف عن الدين فى أنها تفضى فى نهاية الأمر الى الذاتية المحضة التى تدفع المرء ألا يأبه بشىء سوى خلاصه الفردى . ويفوق الدين الرواقية فى أن وجود فكرة الله فى نظامه الفلسفى يفضى الى شموله وحيويته واتساع رقعته . **ولهذا ينبغى على الانسان أن يتجاوز هذه الرواقية حتى يصل الى الايمان عن طريق معرفته لنفسه بنفسه وتسليط الأضواء على ما بداخلها لكشف خباياها . ويعترف « هولرويد » أنه بدأ حياته الفكرية بالتشكك ثم تحول الى الرواقية التى تجاوزها الى الايمان بالدين ، ويضيف أن كثيرا من المفكرين المعاصرين قد مروا بنفس هذه المراحل الثلاث** . وفى نظره أن الدين أقدر من المذهب العقلانى على تمكين الانسان من استكناه طبيعته واستجلاء خباياها ، وأنه يضفى على حياته معنى فلا تصبح تافهة ، فضلا عن أنه يمكنه أن يعيش حياته بحدة وتأجج فلا تسرى فيها برودة الموت .

ويذكر لنا « هولرويد » أنه تتبع التطور النفسى فى ستة شعراء محدثين يتفاوتون فى درجة وعيهم ، أكثرهم وعيا هو **« ت . س . اليوت »** وأقلهم وعيا هو **« توماس ديلان »** . ويؤكد « هولرويد » ما سبق أن ذهب اليه من أن انقسام الذات على نفسها ، كما نجده فى حالتى الشاعرين « ييتس » و « ريمبو » ، لا يزيد وعى الانسان

بنفسه فحسب ، بل أنه يقربه من الايمان بصورة لا يعرفها من لا يعرف الصراع الداخلى الرهيب الذى يدور رحاه بين الوعى والايمان . وتولد هذه التمزقات الداخلية طاقة هائلة . ومن المفارقات أن التضحية بالعقل فى هذا الصراع هى علامة الحرية الحقة .

ويرفض « هولرويد » تعريف الفيلسوف بأنه الرجل الذى يتشكك فى كل شىء فالرأى عنده أنه ينبغى أن يكون الفيلسوف رجلا مؤمنا تداعب الرؤى مخيلته . ويقول **« هولرويد »** أنه استاء من سيطرة مدرسة تحليل اللغة الفلسفية على الجامعات الانجليزية والأمريكية فى يومنا الراهن . ويضيف الى ذلك أن ما يفتقر اليه الجو الفكرى الانجليزى هو الاحساس بالأزمة بوجه علم وبمحنة الوجود الانسانى بوجه خاص . ويأسى « هولرويد » لأن المفكر المعاصر لا يتنبه الى ما آل اليه شأن الانسان من ضآلة وما أصاب مداه العاطفى من ضيق نتيجة للوهن الشديد الذى اعترى العقيدة الدينية فى العصر الحديث . ولهذا يرى « هولرويد » ، أن ما تحتاج اليه انجلترا المعاصرة هو حركة وجودية فلسفية وأدبية فى وقت واحد . ويرى « هولرويد » أيضا أن الفلسفة تختلف فى طبيعتها وأهدافها عن العلم ، فالغاية من العلم هى تقدم المعرفة ، **فى حين أن غاية الفلسفة الأساسية هى الحياة وليست المعرفة .**

ويظهر « هولرويد » كثيرا من العطف على الوجودية . فهو يقول أن هناك ثلاثة أنواع من الفلسفة : هى :

١ – نظرية المعرفة التى تبحث فى كيفية وصول الانسان الى المعرفة .

٢ – الميتافيزيقا التى تسأل عما يمكن للانسان التوصل الى معرفته .

٣ – الفلسفة الوجودية التى تسأل كيف يمكن للانسان أن يستكمل حياته . وهو ما يحتفل به « هولرويد » قبل كل شىء وفوق كل شىء . ويضيف هذا الكتاب أن تاريخ الفلسفة قد شاهد فى الماضى صراعا غنيا خلاقا استعر بين مزاج الفلاسفة المتصوفين وبين الفلاسفة العقلانيين والتحليليين . ولكن هذا الصراع لم يعد يفجر طاقات الخلق فى القرن العشرين بل تحول الى حرب باردة تهدد بموت الفكر ودماره .

ويلخص **« ستيوارت هولرويد »** أهم جانب فى ايمانه بقوله أن استخدام الأسلوب العلمى فى الفلسفة يؤدى الى اكتشاف الحقائق العلمية التفصيلية facts ولكنه عاجز عن تمكين الانسان من الوصول الى الحقيقة العقلية (truth) وأن السبيل الوحيد للوصول الى هذه الحقيقة هو أن يباشرها الانسان ويعيشها . وهو لا يستطيع أن يفعل ذلك الا اذا عاش فى توتر وانقسام الذات على نفسها ورسخت أقدام هذا التوتر واستقطب فى تربة وعى الفرد .

الدعوة إلى دين جديد

ويدعو **« بيل هوبكنز »** الى انشاء دين جديد يتناسب مع الطور الحضارى الجديد الذى تقف الانسانية على مشارفه .

يبدأ **« هوبكنز »** مقاله « طرق ليست لها سابقة » المنشور فى « تصريح » بقوله أن أدب السنوات الأخيرة فى انجلترا المعاصرة يتميز بافتقاره الى القوة والى هدف يسعى الى تحقيقه ، فضلا عن أنه يكشف عما أصابه من جدب فى الخيال .

ويعرض **« هوبكنز »** الى الرواية الانجليزية المعاصرة ، فيقول ان الجاد منها يكاد **لا** يرسم من الشخصيات سوى الضحايا ، كما أنه يكاد **لا** يصور شيئا غير القسوة التى يتعرض لها هؤلاء الضحايا . **ويرى « هوبكنز » ان الأدب الانجليزى المعاصر فى جملته لا يعمق بصيرتنا فى تفهم مشكلات العصر المضطرب الذى نعيش فيه . ويقول أننا نخلص من قراءة الأدب الانجليزى المعاصر الى أن الانسان** لا يعدو أن يكون مخلوقا **ضعيفا ناقصا يضره أى تغير** مفاجىء فى حياته . ويرى « هوبكنز » **أنه اذا لم يقيض** لهذه النظرة السلبية أن **تختفى لتحل محلها نظرة ثورية جذرية فسيصيب الآداب الضمور .**

ويتناول **« هوبكنز »** موقف مختلف القراء من وظيفة الأديب الخلاق فيقول ان الذوق الأدبى العام يطالبه بأن يكتب قصصا تسعى الى الهروب من الواقع والحياة . فى حين يطالبه القراء الأكثر ذكاء بتصوير شىء من الواقعية الى جانب المتعة والترفيه . وتتلخص الواقعية فى نظرهم فى استخدام أساليب التعبير السوقية التى يستخدمها الخدم فى المطابخ القذرة وفى انتهاك أعراض البطلات العذارى . ويعلق « هوبكنز » على ذلك بقوله أن الجنس الصرف الذى يتكرر فى الأدب بصورة لا تتغير يصبح مدعاة للسأم والملال . ويرى أن قلة من الناس الذين يتفق معهم فى الرأى تطالب الأديب الخلاق أن يضمن أدبه كل ادراكه للحقيقة .

ويعتقد **« هوبكنز »** أن الأدب الانجليزى المعاصر يميط اللثام عن افلاسه حين يقصر اهتمامه على مجرد تسجيل الظروف الاجتماعية تسجيلا أمينا دون أن يبذل من جانبه أية محاولة للحكم عليها . وفى نظره ان الأدب

الذى يكتفى بأن يعكس بأمانة ما يجرى فى المجتمع دون تمحيص أو تعليق أدب يفتقر الى الفهم الصحيح والادراك السليم . **فالأدب لا يمكن أن يسمى أدبا حقيقيا الا اذا** اعترض **على كثير من الأفكار السائدة** »، واتصف بقدر من التأمل يزيد عما يتصف به الآن . ولكن محنة الأدب الراهنة لا تعدو أن تكون جزءا من محنة أشمل وأعم تهدد بتقويض أركان الحضارة بأسرها . وحقيقة الأمر **أن محنة الانسان المعاصر تتلخص فى أنه يعانى من الاعياء ، وأنه لا يستطيع أن يتغلب على اعيائه بالرغم من كل ما أحرزه من تقدم فى مجال العلوم . وليس هناك سبيل أمامنا للتغلب على هذا الاعياء الا عن طريق استخدام طاقاتنا الدينية دون الاستمساك بأشكال الدين التقليدية الجامدة** . ولسوء الحظ ، غدا الانسان حيوانا عقلانيا يرفض فى عناد واصرار أية نزعة نحو الدين ، ويعزو « هوبكنز » أسباب الاعياء الذى أصاب الانسان فى الخمسين عاما الماضية الى المذهب العقلانى ، والفاشية والنازية والفوضوية . وتطالعنا دلائل هذا الاعياء من ثنايا أعمدة الصحف اليومية التى تشير الى ظاهرة « **الشباب الغاضب** » مثلا وقد عقدت الدهشة لسانها لما أظهره هذا الشباب ، بكل بساطة ، من غضب قوى فتى .

ويسخر « هوبكنز » من بطولة انسان القرن العشرين ، فيقول انها تتخذ لنفسها أحد المظاهر التالية :

١ ـ أن يحظى هذا البطل بلثم شفتى امرأة ترد اليه هدوءه وسكينته بعد سلسلة لا تكاد تنتهى من القسوة والتعذيب .

٢ ـ أن يضرب البطل ـ اذا كان عاملا ـ رئيس عمال يعمد الى اذلال مرءوسيه ضربة قاضية .

٣ ـ أن يسكن البطل صفيحة قمامة (كالتى يشغلها بعض شخصيات « **بيكيت** ») محطما بذلك كافة ضروب المظاهر والادعاء حيث ينتظر نهايته فى صبر وجلد على تحمل المكاره .

ويعيب « **هوبكنز** » على الأدب المعاصر حرصه على تمجيد ضياع الانسان وهو أن شأنه وعجزه المطلق حيال ما يحيط به من ظروف معادية تتربص به الدوائر . ويرى أن هذا عكس الدور الذى ينبغى على الانسان أن يضطلع به فى المستقبل ، فواجب الانسان يقتضى منه أن يؤكد سيادته على ما يحيط به من ظروف .

ويعيب « هوبكنز » أيضا على الانسان المعاصر احتفاله بالجانب العقلانى وتغافله عن أهمية الجانب اللاعقلانى فى حياته . ويتنبأ « هوبكنز » باندثار المذهب العقلانى الصرف كأساس للتفكير فى غضون فترة قصيرة من الزمن ولا يرى سبيلا الى حل المشاكل المتفاقمة الناجمة عن زيادة السكان واحتمالات المجاعة العالمية الا عن طريق انشاء حكومة عالمية .

ويؤكد لنا « هوبكنز » أن اعياء العالم الراهن يرجع الى الفراغ الناجم عن اندثار الايمان . ولكن الايمان فى نظره ليس شيئا محددا بل هو جوهر منفصل تماما عما يتخذه من أشكال . ويرفض « هوبكنز » الخلط الشائه بين الدين والايمان الذى استمر قرونا طويلة ، ويدعو الى ضرورة الفصل بينهما كما يدعو الى الاحتفال بالايمان وحده دن الدين وما يتخذه من صور . ويرى « هوبكنز » أن الخلاص عن طريق الايمان يقتضى :

١ ـ انشاء دين جديد .

٢ ـ أو اعادة بناء المسيحية .

٣ ـ أو الكشف عن مصادر الايمان وجذوره والافادة منها بصورة جديدة بناءة . ويستبعد « **هوبكنز** » الحلين الأول والثانى ، ويعلق آماله فى الوقت الحاضر على الحل الثالث . ويتنبأ « **هوبكنز** » **بأن يضطلع الكتاب فى المستقبل** بدور لم يسبق **لهم أن اضطلعوا به من قبل** . ففى الماضى كان الدور **الذى يلعبه كاتب تراجيديا مثل** « اسكيلوس الاغريقى » **قاصرا على تهذيب الاغريق والارتفاع بذوقهم ، فى حين أن الكاتب فى المستقبل** سيضطلع بمهمة شق طريق **حضارى جديد يسلكه الانسان** . ويقتضى هذا منه أن يحث مجتمعه على تحمل المسئولية تحملا كاملا ، وأن يضطلع بدوره كرائد ومعلم اجتماعى وكبشر تلهمه الرؤى ، وأن يستمد من بأسه فى مجابهة الواقع قوة ديناميكية دافعة بناءة . وهو دور لن يستطيع أن ينهض به سوى أصحاب العقول الدينية دون تزمت أو جمود ، والعقول الفلسفية التى لا تعرف التحجر أو الجفاف . لقد نسى الروائى خلال القرون المتصلة دوره كنبى ملهم فى غمار سعيه وراء أزجاء الفراغ والترفيه . وقد آن الأوان له أن يستعيد الدور الذى نسيه .

رمسيس عوض

الالتزام فى مسرح

بيتر فايس

بقلم

جلال العشرى

● بمقدار ما يتعاطى الفنان واقع عصره بمقدار ما يعطيه ، وبمقدار ما هو جهاز استقبال لمعطيات هذا الواقع بمقدار ما هو جهاز ارسال وقاعدة لاطلاق الفن الحر الذى سرعان ما يصبح وقودا فكريا على أرض الثورة وفى موقعة التحرير .

● اذا كان الفن بلا جمهور يعنى المهزلة فان الجمهور بلا فن يعنى المأساة ، وبمقدار ما يأخذ الفنان من الجمهور عليه أن يعطيه وأن يقف الى جواره لكى يكون بحق شاهد اثبات على هذا العصر ! .

عصرنا هو عصر الثورة .. الثورة التى تعم الداخل والخارج جميعا ، الثورة التى لا تقف عند مجرد ثورة الشعب على حكامه الطغاة الذين يذيقونه العرى والجوع بل تمتد لتشمل ثورة الأمة كلها على المستعمر الأجنبى الذى يعبث بمقدرات الناس ، ويعصف بمصائر الشعوب ، ويزدرى الانسان أى انسان وكل انسان . لذلك كان مما يتفق وطبائع الأشياء أن تشتعل الثورات فى هذا العصر .. وفى هذا العصر بالذات الذى صحا فيه الانسان على مشروعية وجوده ، وأدرك بقوة ارادة ولكن بوضوح بصيرة أن الشعب هو صانع قدره وخالق مصيره ، وأنه المحور الحقيقى لسير الأحداث وحركة التاريخ .

هكذا اندلعت الثورات فوق خريطة هذا العصر .. وعلى امتداد خطى الطول والعرض ..



مشهد من فيلم « مارا ـ صاد »

ثورة فى **مصر** وثورة فى **العراق** وثورة فى **كوبا** وثورة فى **الجزائر** وثورة فى **اليمن** وثورة فى **عدن** وثورة فى **الكونغو** وثورة فى **فيتنام** ... وكلها ثورات تهيب بالانسان الحر فى داخل ارضه وفى خارجها على السواء ، أن يناضل من اجل شرف حريته وكرامة وجوده وانسانية مصيره ، وبعد هذا كله من اجل انسان الحياة بل من اجل الحياة نفسها أو من اجل الحياة وكفى ... **فكل مالا يعمل على ازدهار الحياة فهو غير أصيل ولا مشروع على الأقل بالنسبة الى الأحياء ! .**

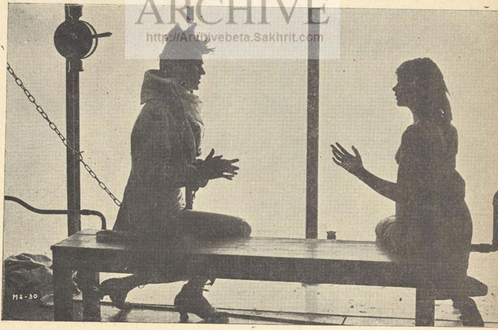
ولم يكن عبثا ولا من قبيل المصادفة ان تنتقل الثورة من الواقع الاجتماعى الى الواقع التعبيرى لتنعكس على انتاجية الفنان .. فالفنان باعتباره الوجه التعبيرى للواقع لابد وان يستجيب لما يشمله من تطور وما يطرأ عليه من تغيير .. ولا يكتفى بالاستجابة بل يحاول ايضا ان يقدم الاجابة ، فبمقدار ما يتعاطى الفنان واقع عصره بمقدار ما يعطيه ، وبمقدار ما هو جهاز استقبال لمعطيات هذا الواقع بمقدار ما هو جهاز ارسال بل وقاعدة لاطلاق الفن الحر الذى سرعان ما يصبح وقودا فكريا على ارض الثورة وفى موقعة التحرير . بهذا وحده يصبح الفنان تعبيرا ، ثوريا عن واقع عاشه ومصير كابده وانفعال عاناه ، وبغير هذا لا يكون الفنان بحق وليد واقعه وحفيد عالمه وربيب عصره .

التزام الفنان الجديد !

من فوق هذه القاعدة الفكرية الجديدة التى تجعل الفنان ملتزما بأحداث الواقع من حوله متأثرا بها بمقدار ما هو مؤثر فيها ، انطلقت كتابات جيل بأسره من الشبان يمثلون الموجة الجديدة فى الأدب والفن .. كتابات كلها صراخ ،

وكلها احتجاج ، وكلها سخط ، وكلها تنادى بوجوب التزام الأدباء والفنانين بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الانسانية كلها ... هكذا ظهرت مسرحية ((**انظر وراءك فى سخط**)) **لجون أوزبورن** تندد بالمدوان الثلاثى على مصر ، وظهرت مسرحية ((**الحواجز**)) **لجان جينيه** تستنكر الاحتلال الفرنسى للجزائر ، وظهرت مسرحية ((**نساء طروادة**)) **لجان بول سارتر** تشير ضمن ما تشير الى الحرب الدائرة فى الكونغو ، وظهرت مسرحية ((**أحزان مستر تشارلى** » **لجيمس بولدوين** تحتج على جحيم التفرقة العنصرية فى أمريكا ، وظهرت مسرحية ((**محاكمة أوبنهايمر**)) **لهاينار كيبارد** تجسم مأساة التفجير الذرى على كل من هيروشيما ونجازاكى ، كما ظهرت مسرحية ((**ماكبرد**)) **للكاتبة بربارا جاريسون** كاشفة القناع عن مؤامرة اغتيال الرئيس الأمريكى كيندى ، وكذلك مسرحية ((U.S **أو الولايات المتحدة**)) **لبيتر بروك** والتى فضحت جريمة الحرب فى فيتنام .

وفى هذا التيار الجارف .. تيار المسرح الهادف والكتاب الملتزمين تظهر مسرحية « **مارا ــ صاد** » **للكاتب الألمانى المعاصر بيتر فايس** .. مسرحية جديدة فى كل شيء .. جديدة فى شكلها الفنى .. جديدة فى مضمونها الثورى .. جديدة فى المسرح الذى تنتمى اليه .. الا وهو ((**المسرح التسجيلى**)) الذى يتميز أكثر ما يتميز بتحديده لدور الأديب أو الفنان من حيث ارتكازه على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر .. فضلا عن وقوفه فى مواجهة الاتجاهات المسرحية المضادة التى لا تحتفل كثيرا بالتزام الأديب او الفنان لأنها اما مشغولة بالبحث فى قضايا ميتافيزيقية خالصة كما يفعل كتاب مسرح العبث من امثال **بيكيت ويونسكو وآداموف** وغيرهم ممن يبحثون عن أصل الانسان ومصيره ، وموقفه من التاريخ والحضارة ، واحساسه بغربته وضياعه فى عصر طفت عليه النزعة التكنولوجية وسحقته عجلات الحضارة الصناعية ، او مستغرقة فى البحث عن قيم جمالية صرفة ومشكلات تكنيكية بحتة كما يفعل كتاب المسرح الشعرى من امثال **جان كوكتو وبول كلوديل وكريستوفر فراى** وغيرهم ممن تستهويهم التكوينات الفنية من نسيج شعرى ،



الى ديكور تشكيلى ، الى رقصات باليه ، الى موسيقى تصويرية مطرزة بكافة الوان الغناء ، وكلها قيم جمالية تثير العجب لما فيها من روعة الصنعة وبراعة الصانع دون أن تثير الاعجاب بما تنطوى عليـــــه من وهج المضمون ودفء الانتماء .

فهؤلاء الكتاب جميعـا عند **بيترفايس هم** دوائر منعزلة تعيش على هامش الحياة المعاصرة دون أن تعترك بعلمها وثقافتها فى جوف هـذه الحيـــاة ، ودون أن تعبر بأدبهـــا وفنها عن الاحتياجات الملحة التى تفرضها هذه الحياة . وهذا كله على العكس من موقف الأديب الملتزم الذى يقـــدر مسئوليته ازاء قضايا الانسان الحاضر ومشـكلات المجتمع الجـديد ، وعلى العكس ايضا من موقف الفنان الهادف الذى يسعى الى قيـادة الحياة والمجتمع نحو غايات أبعد مدى .



جان
بول
مارا

حياته هى كتاباته !

ولكن من هو هذا الكاتب الذى تكلمنا عنـــه طويلا ولكننا لم نره حتى الآن ؟ او بالأحرى لم نعرف شيئا عن حياته حتى الآن ؟ .

الواقع ان حياة **بيتر فايس** هى كتاباته ولا شيء أكثر من هذا ، فليس فى حياته بطولات شامخة ولا أحداث خارقة ، ولا هو ممن يجيدون تدبيج السير الذاتية ولا كتابة المذكرات الخاصة وانما هو انسان بسيط عاش حياته كما يعيشها الآلاف .. حياة استوائية عادية ليس فيهـــا نتوءات بل ولا مطبات الا ان يكون حادث فراره هو وعائلته الى السويد فى أثناء الحكم النازى ، ومن ثم اضطراره الى ان يجرع حيـــاة الغربة والاغتراب ، واضطراره كذلك الى ان ينخرط فى سلك الحياة الجـــديدة مهما كلفه ذلك من ثمن .. صحيح ان الثمن كان فادحا . .وطنه واهله واصدقاؤه وعلاقاته القديمة .. ولكنه استطاع ان يفلسف الواقع ويمنطق الاشـــياء فيستبدل بوطنه العالم كله وبأهله الانسان جميعا فيصبح بحق المواطن الانســـانى العالمى الذى ينتمى للعالم والانسان ؛ من هنا كانت كراهيته الشديدة بل كفره والحاده بكل نزعة عنصرية ضيقة او تسلط استبدادى بغيض ، فهو يقول على لســـان بطله « **مارا** » وجـه الثورة :

« **ديكتاتور ، يجب ان تختفى هـذه الكلمة ، اكـره كل شىء يذكرنى بالسـادة والملوك ، اننى أتكلم عن رئيس يمكنه فى وقت الأزمة .. »** ان ينتشل المجموع من الوقوع فى قبضة الفرد ، وأن ينتشل الفرد من السقوط فى خضم المجموع ، وهذا ما أضافه بطله الآخر « **صاد** » **وجه** الحرية :

« **ان السجون الذاتية ، ابشع من أكثر الزنزانات صلابة ، وطالما لم تفتح بعد هذه السجون ، فان كل ثوراتكم ، مجرد سجن للثورة** » .

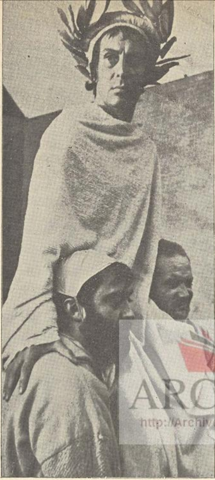
الحرية والثورة اذن هما القيمتان الاساسيتان فى حياة هـــذا الكاتب وهما ايضـا القيمتان الاساسيتان فى كتاباته ... فقد ظل هـــذا الكاتب طوال حياته وكتاباته مترددا بين الثورة الاجتماعية (**مارا**) والثـــورة الفردية (**صـاد**) محاولا التوفيق بينهما من أجـل ميلاد انسان ثورى بالمعنى الأصيل للكلمة ؛ انسان تتحقق له مطالبتـه بتوسـيع نطاق الحـــرية الفردية فى مواجهة الثورة الاجتماعية ، انســـان يدرك بيتر فايس تمام الادراك انه لا يستطيع أن ينحاز الى اى من جانبيه على حساب الجانب الآخر ، فهو مؤمن بضرورة توسيع نطاق الحرية الفردية للانســــان ، ومؤمن فى الوقت نفسه بضرورة الثورة الاجتماعية والسياسية لتحقيق العدالة الاجتماعية ، وتلك هى المعـادلة السعيدة التى حاول الـكاتب ان يحققهـا عبر ما أســـماه « **الطريق الثالث** » وما عبر عنه بقوله : « لما كنت لا اومن بأى نظام من نظم المجتمعات السياسية القائمة ، فانى لا أجرؤ على تقديم واحد منها على سبيل المثال ... اننى انتمى الى طريق ثالث لا أرضى به هـــو الآخر ... وربما بممارستى الكتابة سوف اكتشف مكانى ... اننى أكتب لكى اكتشف اين اقف » .

طريق الاشتراكية الانسانية

وهذا ما حدث بالفعل ، ظل بيتر ڤايس يكتب ويكتب ، فبعد أن كتب مسرحية ((مارا - صاد)) هذه كتب مسرحية ((التحقيق)) التى ناقش فيها الجرائم التى ارتكبها النازى فضلا عن جريمة الجمهورية الفيدرالية فى حق جمهورية ألمانيا الديمقراطية ، ثم عاد وكتب مسرحيتيه الجديدتين عن حرب التحرير القومية فى انجولا وحقها فى الاستقلال وتقرير المصير وعن موقفه من وحشية الأمريكان فى ڤيتنام ، تلك الوحشية التى ان عبرت عن شىء فانما تعبر عن ضراوة الحرب باعتبارها أعلى وأبشع مراحل الاستعمار حيث تقف أمريكا لا فى مواجهة ڤيتنام وحدها ولكن فى مواجهة العالم كله ، فهذه الحرب الظالمة لا تقف عند مجرد عدوان أمريكا على انسان ڤيتنام الطيب وارضه الخضراء وسمائه الحلوب ، وانما هى فى صحيحها تحد سافر لمجموعة الشعوب البشرية ان لم نقل لضمير الانسان .

وهكذا بدأ بيتر ڤايس يعيد النظر فى غاية الفنان ووسائله على السواء ، متخليا عن موقفه الحيادى وآرائه غير المنحازة ، مؤمنا بضرورة خروج الفنان من عزلة الأنا ومعتقل الذات لكى يلتحم بقضايا الكل ويشارك فى مشكلات المجموع ، فالفنان بشكل أو بآخر ، مسئول عن فضح التفرقة العنصرية بين الشعوب ، وتعرية الفوارق الطبقية بين الأفراد ، والقضاء على الراسمالية باعتبارها أعلى مراحل الاستغلال وعلى البورجوازية باعتبارها أحط تطلعات الانسان .. وهذا ما عبر عنه الكاتب بقوله : ((لقد نشأت فى مجتمع بورجوازى وانفقت معظم حياتى محاولا أن أحرر نفسى من شتى الوان القيود والتحيز والأنانية التى كان يفرضها على هذا الوسط الاجتماعى ، وكنت أظن أن عملى الفنى كفيل بتحريرى من هذا كله ، ولكننى ادركت أن الفنان لا يستطيع أن يقف مكتوف الأيدى والسجون تملأ فى بلاد مازالت التفرقة فيها على أساس من الجنس او الفقر موجودة ؛ ولا يمكن لعملى أن يكون له معنى الا اذا كانت له علاقة مباشرة بالقوى التقدمية فى العالم)) .

وعلى ذلك فالفن عند بيتر ڤايس هو أحد الوسائل التى يستطيع بها الانسان أن يصل الى مرحلة الحرية ، والفن أيضا هو أحد الوسائل التى يستطيع بها المجتمع أن يصل الى مرحلة



الثورة ، بل يذهب هذا الكاتب الحر الثائر الى ان حرية الفنان لابد منها لحرية المجتمع كما أن ثورة الفن هى الأصل فى ثورة هذا المجتمع ؛ فهو يقول : ((لكى نقيم ثورة فى بلد ما لابد أن نقيم ثورة فى الفن أيضا ، ومن دواعى التناقض فى بلد اشتراكى أن تكبت حرية التعبير ، **فاعظم ما فى الاشتراكية أنها تعد بالحرية الانسانية الكاملة** بمجرد هدم جدران الاستغلال الاقتصادى والتفرقة الطبقية)) .

وعلى ذلك أيضا فالفنان الملتزم هو الفنان المشروع ، والفن الذى لا يحمل فى أحشائه فكرة ويحتضن قضية ويناصر الانسان ليس فنا على الاطلاق .. غير أن الالتزام الذى يعنيه الكاتب

هنا ليس هو الالتزام بمعناه الضيق المحدود ، والذى يصدر فيه الفنان عن حزب بعينه أو سلطة بالذات ، فهذا النوع من أنواع الالتزام كفيل بالقضاء على فنية الفنان واحالة فنه الى بوق من أبواق الدعاية ، لذلك يحرص كاتبنا على توسيع مفهوم الالتزام بحيث لا يقتصر على الالتزام السياسى الأحادى النظرة ، ولا الالتزام الفنى الأحادى النظرة أيضا وانما الالتزام بمعناه الكلى الشامل الذى يشمل العالم ويحيط بالانسان دون أن ينفصل عن العلاقات الاجتماعية والقضايا السياسية التى يتحرك فى داخلها ويدور من حولها ، وهذا هو معنى قوله : « انه حتى اذا كانت لدى أعظم فكرة درامية فلن أحولها الى مسرحية أبدا أبدا ما لم تكن تحمل رسالة » .

ورسالة الفن على الأصالة هى امكانية فهم العالم وامكانية تغييره ، وضرورة العمل على تحقيق هذا الفهم واحداث ذلك التغيير .

طريق المسرح التسجيلى

ولكن كيف يستطيع بيتر ڤايس أن يصب هذه المضامين الدافئة وتلك المعطيات الحارة فى الاطار المسرحى الذى يتجانس معها من ناحية ويعمل على ابرازها من ناحية أخرى ، ان اكبر مذهبين يسيطران على فن المسرح حتى الآن هما **المسرح الوجودى** الذى يتزعمه **سارتر** و **المسرح الملحمى** الذى دعا اليه **بريخت** ، وعلى الرغم من الخلاف المحورى بين المذهبين من حيث عناية أحدهما بالعالم الداخلى فى علاقته بالحرية الفردية وارتباطها الوثيق بوجود الانسان ، وعناية الآخر بفتح نوافذ الروح على العالم الخارجى ، عالم العلاقات الاجتماعية والسياسية وبخاصة فى تعلقها الحميم بمعيشة الانسان ، على الرغم من محورية هذا الخلاف فان بيتر ڤايس يرى فيهما معا قصورا وتقصيرا لا يمكن معهما فهم حقيقة العالم ولا طبيعة الانسان ، وبالتالى لا يمكننا أن نحدث فيهما أى تغيير .

وليس أدل على هذا القصور من أن المذهب الوجودى انما يصور الانسان من جانب واحد فقط فى الوقت الذى يقتصر فيه المذهب الملحمى على تقديم صورة جزئية للحياة ، أما الذى ينشده بيتر ڤايس فهو استكمال أجزاء الحياة وتجميع أطرافها من أجل الكشف عن وجود الانسان فى مجموعه ، وتقديم صورة صادقة عن نفسه ومشكلاته وآماله وكفاحه ، وهذا ما عبر عنه بيتر ڤايس بالانسان الثورى .. الانسان الذى يتحرك داخل أوسع نطاق ممكن من الحرية وخارجه فى سبيل التعرف على المعنى الحقيقى للحياة ، وما اختار له اطار المسرح التسجيلى ... المسرح الذى وضع بذوره المخرج العظيم **ارفن بيسكاتور** ، وبداه فى ألمانيا الكاتب **هوخهوت** بمسرحيته الشهيرة «النائب» ، ومضى فيه كتاب الطليعة الألمان من أمثال **مارتن فالزر وهانيار كيبارد وجونتر جراس** الى أن بلغ قمته على يدى كاتبنا المعاصر **بيتر ڤايس** .

فالمسرح التسجيلى هو أكثر الأطر المسرحية وفاء للنظرة الجديدة للحياة والانسان ، وأقدرها على ابراز الرؤية الشاملة لكل من التاريخ والعصر ، فهو باعتماده على أحداث الماضى ووقائع التاريخ ومحاولته تفسيرها فى ضوء عصرى جديد مع التركيز على اضاءة الجوانب الاجتماعية وابراز العنصر الانسانى انما يساعد انسان الحاضر على فهم الواقع ومحاولة اكتشاف وسائل وغايات جديدة للتغيير .

ولكن أية أحداث وأية وقائع تلك التى يرتد اليها الكاتب ليعالجها بهذا اليقين العصرى الجديد ؟ انها بطبيعة الحال الأحداث التى تنطوى على مضمون انسانى عام ومغزى شمولى عميق بحيث يستطيع الكاتب أن يقف عندها ليفجر ما تنطوى عليه من مغزى وما تحتويه من مضمون مفسرا اياها ذلك التفسير الذى يفرضه منطق العصر وتقتضيه مطالب الحاضر . هكذا لجأ كتاب المسرح التسجيلى الى عرض وقائع ذات أثر فعال على الضمير الانسانى والعالمى مثل محاكمات ايخمان وأوبنهايمر وجرائم النازى ومصرع الرئيس كيندى واختطاف الزعيم بن بركة فضلا عن حرب ڤيتنام ومأساة التفرقة العنصرية فى جنوب أفريقيا واضطهاد الملونين فى الولايات المتحدة ثم أحداث الثورة الفرنسية ممثلة فى شخصى جان بول مارا والماركيز دى صاد .

والواقع أن المزية الكبرى لكتاب هذا المسرح هى حرصهم البالغ على القيمة الفنية الى جوار الواقعة التاريخية بحيث لا تبدو المسرحية

تسجيلا خالصا للوقائع والأحداث ، وانما تتضح فيها أيضا قدرة الكاتب على اعمال خياله الفنى واستدعاء ابداعه المسرحى ، فمهما نقل الكاتب من سجل الوثائق ومهما استعار من ملف الأوراق فلا يمكنه أن يكون محايدا بازاء الواقعة التاريخية وانما هو مضطر بالضرورة الى ابداء رأيه والافصاح عن وجهة نظره « وتتوقف قيمة وجهة نظره على مدى قدرته على اعادة تفسير التاريخ ، وعلى الاستفادة من الأدوات الفنية لتجسيد تفسيره على منصة المسرح » .

ولا يقف الأمر عند هذا الحد الذى يفصح فيه الكاتب عن وجهة نظره بازاء الواقعة التاريخية من خلال اختياره لها من ناحية وطريقته فى عرضها من ناحية أخرى ، وانما المتفرج هو الآخر له وجهة نظر لابد وأن يبديها على ما يقدم أمامه من شرائح الماضى وسلخ التاريخ ، ذلك لأنه اذا كانت الدراما التقليدية تحول المتفرج الى متلق سلبى مكتفية بتركه وقد تطهرت روحه ، وكذلك المسرح التعليمى لا يترك المتفرج الا وقد تغير تفكيره بحيث يصدر أحكاما بعينها على أحداث بالذات ، فان المسرح التسجيلى هو وحده القادر على اثارة خيال المتفرج تاركا له الحرية فى اختيار موقفه وتكوين وجهة نظره ، فهو وان يكن مسرحا ملتزما الا أنه خال من اى الزام .

السينما فى المسرح

ولكن كيف يستطيع الكاتب التسجيلى أن يحرص على الصدق التاريخى حرصه على الصدق الفنى وعلى ابلاغ وجهة نظره دون أن يقع فى مزالق الدعوة السياسية أو الدعاية الاجتماعية فلا يعود كاتبا مسرحيا بمقدار ما يصبح مفكرا سياسيا أو مصلحا اجتماعيا أو رجلا من رجال الأخلاق ؟ .

هذا هو السؤال المحورى الذى تدور عليه محاولات بيتر ڤايس فى استخدام كل ما يستطيع استخدامه من أدوات فنية تمكنه من استدعاء وقائع الماضى معروضة بأمانة تاريخية وصدق فنى ، معبرة عن أيديولوچية الكاتب موظفة لخدمة قضايا العصر ؛ فهو يستخدم اطار « **المسرح الشامل** » الذى بداه الاغريق وأحياه **ڤاجنر** وجاء بيتر ڤايس ليحييه من جديد ، فالشعر هنا والموسيقى والرقص والغناء تجمعها جميعا وحدة حية أو حياة واحدة ، وهو يستخدم أيضا أسلوب « **المسرح داخل المسرح** » الذى ابتدعه **بيراندللو** وطوره كثير من كتاب الدراما المعاصرين حتى بلغ قمته عند كاتبنا التسجيلى ، فالتاريخ الغابر مدمج فى الحاضر اليومى والجزئى المؤقت داخل فى الكلى الدائم كل هذا داخل بنية العمل المسرحى ، وكذلك تستخدم عملية **المونتاج السينمائى** بحيث تتطور المسرحية لا من خلال التطور الدرامى التقليدى للأحداث ولا من خلال تسلسل الزمن الملحمى ولكن عبر ترابط الأجزاء وتماسكها تماسكا عضويا ووظيفيا يفقدها الترابط الشكلى ولكنه يحدث الأثر المطلوب . هذا فضلا عن استخدامه طريقة مخرجى الموجة الجديدة فى السينما المعاصرة من أمثال **آلان رينيه** و **فرانسوا تروفو** و **چون لوك جودار** ، تلك الطريقة التى تعمد الى المعنى الذهنى فتحوله الى مدرك حسى بحيث تصبح لغة المسرح هى لغة المرئيات والمحسوسات عن طريق تقاطع الصور وتلاحقها وتقديم بعضها وتأخير بعضها الآخر على نحو ما يحدث فى كتابة السيناريو السينمائى الحديث . ولعل هذا هو السبب فى العلاقة الفنية الوثيقة التى تربط بين بيتر ڤايس الكاتب الألمانى الأصل السويدى الاقامة ، وبين **انجمار برجمان** المخرج السينمائى السويدى الذى توافر على اخراج مسرحيات ڤايس فور ترجمتها من الألمانية الى السويدية ، فضلا عن اعدادها للسينما بعد تقديمها على خشبة المسرح .

هذا وقد كان لبيتر ڤايس فضل استخدام البانتوميم أو التمثيل الصامت وتوظيفه لخدمة العرض المسرحى بحيث جعل للبانتوميم مكانا لا يقل عن الحوار كما جعل للحركة شأنا لا يقل عن الأفكار ؛ فاذا أضفنا الى هذا كله براعته فى استثمار الضوء وتوظيفه فنيا ، وحساسيته فى اختيار الديكور وتوظيفه تشكيليا أدركنا على الفور أننا أمام كاتب فنان يجمع بين فكرية المؤلف وفنية المخرج ويمزج بينهما فى مركب رائع يكسر به الحواجز ويجتاز الحدود ويواصل السير حتى النهاية .. نهاية الفن المسرحى .

الحرية الفردية والثورة الاجتماعية

هاتان هما الركيزتان المحوريتان اللتان تدور عليهما أحداث مسرحية : « **اضطهاد واغتيال چان پول مارا كما قدمته فرقة تمثيل مصحة شارنتون تحت اشراف السيد دى صاد** » وهو الاسم الذى اختصر الى « مارا ـ صاد » وعرف بهذا الاختصار . والواقع انه الاختصار الذى يفى بالمطلوب .. فمارا صديق الشعب هو وجه الثورة الاجتماعية وصاد أسير الذات هو وجه الحرية الفردية « والذى يهمنا من مواجهة دى صاد بمارا هو ذلك الصراع بين الفردية المتطرفة وبين الدعوة الى التغيير السياسى والاجتماعى » على حد تعبير الكاتب ، من أجل ايجاد الانسان الثورى الجديد على حد تعبيرنا نحن .

والطريف فى هذه المسرحية التى شكلت حدثا هاما حين قدمت على مسارح المانيا والسويد وانجلترا وفرنسا والولايات المتحدة انها مسرحية خالية من الأحداث .. بل خالية من الحدث بمعناه التقليدى .. فكل الوقائع والأحداث معروفة سلفا كجزء من تاريخ الثورة الفرنسية وما على القارىء أو المتفرج الا أن يشاهد رجع صداها ومدى وقعها فى نفوس الأبطال ، فضلا عما تحتويه هذه الأحداث من عصارة فكرية وقيم ثورية واعادة تفسير للتاريخ .

وعلى ذلك فعبثا نحاول رواية الحدث المسرحى فليس هنا حدث يروى ، وانما عدة شخصيات لكل منها مضمونها الفكرى ومغزاها الرمزى الى جوار موقفها الدرامى ... **فمارا** كما سبق أن قلنا يمثل وجه الثورة ضد الفساد الاجتماعى ، فهو مناضل ثورى ومفكر تقدمى وصحفى شجاع يكتب المقالات النارية التى يهاجم فيها رجال الحكم ، ويؤسس جريدة « **صديق الشعب** » ليقف الى جوار الفقراء أو من أسماهم باللا أثرياء ، ويعمل على قلب نظام الحكم الملكى وقيام ثورة ١٤ يوليو ١٧٨٩ ، ولئن اختلف المؤرخون فى تفسير شخصية مارا اختلافا جعل بعضهم يجرده من كل عاطفة بشرية ويخلع عليه بعضهم الآخر صفات القديسين والشهداء ، فها هو كاتبنا ڤايس يرى فيه نموذجا للمفكر اليسارى الذى لا يكتفى بالتبشير للثورة الاجتماعية بل ويعمل لها أيضا « يجب أن نرى مارا كأحد مفكرى ودعاة الاشتراكية ، رغم أن نظرياته الاجتماعية الثورية تحمل



مسرحية مارا ـ صاد

كثيرا من الشوائب ، مما ابتعد بها عن الهدف السياسى » وهذا هو الصدع الذى أدى به الى الموت أو الهلاك تماما كما يحدث لأى بطل تراجيدى ، ولذلك نجد الكاتب يواجهه بشخصية أخرى على النقيض تماما سواء فى منطق الفكر أو حركة السلوك ... انه **الماركيز دى صاد** الذى يمثل وجه الثورة ضد ضعف الطبيعة البشرية فهو رجل اباحى النزعة أحادى النظرة ، غرق فى ليل الخطيئة والخطأ وقضى أكثر حياته فى السجن لسلوكه المنحرف وفى المصحة العقلية لشذوذه الجنسى ، وفى السجن .. سجن الباستيل كتب دى صاد عدة تراجيديات وكوميديات وأوبرا وبانتوميم كما كتب عدة مسرحيات شعرية من ذوات الفصل الواحد ، وفى المصحة .. مصحة شارنتون قام دى صاد باخراج العديد من مسرحياته ليقوم بتمثيلها مرضى المصحة ، وكثيرا ما كان يشارك بنفسه فى التمثيل ، والذى يعنينا الآن هو أن شخصياته جميعا كانت تتميز بالاندفاع القهرى نحو تحقيق اللذة عن طريق تعذيب الآخرين مما دفع علماء التحليل النفسى الى تسمية هذا النوع من السلوك « **بالسادية** » واتخاذ الماركيز دى صاد رمزا لهذا النوع من أنواع الانحراف .. ومن هنا وجد بيتر ڤايس فى هذه الشخصية المضادة

لشخصية مارا ما يعمق الموقف التاريخي ويفجر تناقضاته ويضيف بعدا جديدا الى مفهومه عن الحرية والثورة . وهـذا ما عبر عنه الكاتب بقوله : « لكن شخصية مارا لم تكن تكفى لصنع دراما ، كانت تحتاج الى نقيض لها ، هذا النقيض هو الذى وجدته فى شخصية صاد ، ذلك أن صاد كان ثوريا ولكن على طريقته الخاصة ، تلك الطريقة التى نسميها اليوم **«بالقوة الثالثة»** . وكان مارا يقول **« أنا الثورة »** ، لكنى جعلته فقط **« صوت الثورة »** ، وكان صاد يهاجم مجتمع عصره حتى أصبح من العسير عليه أن يعيش فيه بعد ذلك ، لقد حفر مقبرته بكلماته ، وبها حكم على مجتمعه بالموت .. مجتمع الرأسمالية » .

انطلق الاثنان اذن من مصدر واحد ، ولكنهما وصلا الى نتيجتين مختلفتين أو متتابعتين .. صاد بهذا الطريق ، ومارا مشى فيه حتى النهاية . وعلى جانبى الطريق كانت هناك شخصيات أخرى .. صحيح أنها لم تضف أبعادا جديدة ولكنها كانت ظلالا لابد منها لاكتمال الصورة ، على الجانب الأيمن من الطريق كانت تقف **شارلوت كوردى** هى وعشيقها **دوبيريه** .. انهما الوجهان المرضيان للثورة اللذان يعكس أحدهما التضخم المرضى للذات ويعكس الآخر اختلال الرغبات الذاتية ! فهما الأنا السفلى حسب التقسيم السيكولوجى ، الأنا التى تنقاد وراء الحس الخالص والغريزة الصماء .. فشارلوت كوردى انسانة مكبوتة اعتزلت الحياة ودفنت أحاسيسها فى عزلة بالدير فكانت نهبا لهلوسات مرضية تركزت فى حلمها الدينى لانقاذ فرنسا وتخليصها من براثن الطغاة ، فالصورة الماثلة فى مخيلتها حتى استحالت الى عصاب قهرى يسيطر على كل ما تفكر فيه ، هو ان تصبح قديسة تماما كما حدث لكل من **جان دراك والقديسة جوديث** . ولذلك فهى لم تقدس شخصا ولم تهب حياتها لأحد .. كل ما تعانيه هو ارادة الموت التى تستجيب لها بلا وعى واستغراق .. ومن هنا كان دوبيريه هو بمثابة رجع الصدى .. فعبثا يحاول أن يستميلها الى حبه وعبثا يحاول أن يحيلها الى ذاته .. ولما كان دوبيريه نائبا جمهوريا حرا .. ووطنيا محافظا من الجيرونديين ، كان من السهل على الكاتب أن يعبث بأحلامه التقليدية وآرائه المحافظة فتنتهى كل محاولاته العاطفية مع كوردى بالاحباط ومن ثم يصاب بالهوس الجنسى ويكون مآله مستشفى الأمراض العقلية .. **انهما وجهان لعملة واحدة الجنس الذى يؤدى اما الى الدير أو الى المستشفى !** .

وهناك على الجانب الآخر من الطريق .. طريق الحرية والثورة يقف كل من **كولمبيه وچاك رو**، الأول ليبرالى حر يرتدى قناع الثورة ومن وراء هذا القناع يصالح كل الأطراف ويتحين كافة الفرص كى يحقق أغراضه الخاصة ومطالبه الذاتية دون نظر لأى اعتبار ، انه صديق الجميع وفى الوقت ذاته جلاد الجميع او هو باختصار الوجه الانتهازى للثورة .. أما الآخر فهو قس سابق خلع مسوح الرهبان وتحول الى اشتراكى متطرف ، واخذ ينادى بالقيم الثورية وضرورة التغيير لا على طريقة مارا الفاضبة ولكن مع ميل عاطفى للاستقرار ، ولذلك فهو هنا بمثابة المحرك الذى يدفع بالموقف الى الازمة ويمثل أيضا على حد تعبير بيتر فايس والأنا العليا التى يعيش بها مارا نظرياته .. انه باختصار يعكس الوجه العاطفى للثورة .

وثمة شخصيات أخرى كثيرة وضعها الكاتب وضعا وظيفيا هادفا لأنها بمثابة الخلفية التى لابد منها لمؤخرة الصورة أو الأرضية اللازمة لوقوف الأبطال .. انهم جموع المرضى والمرضين والمرضات يضاف اليهم المغنون الأربعة والموسيقيون الخمسة وباقى الأفراد الذين يرتدون قبعات الثورة ، وعلى رأسهم جميعا يقف المنادى الذى هو بمثابة رئيس الجوقة أو الكورس أو فرقة المنشدين . ان كلا منهم يرى الثورة من خلال مطالبه واحتياجاته ، ويفسر الحرية التفسير الذى يفى بهذه المطالب والاحتياجات فهم ينضمون الى الثورة ويطلبون من الثورة أن تعطيهم كل شىء : **سمكة .. حذاء .. قصيدة .. زوجا آخر .. امرأة أخرى** .. ذلك لأن الثورة معناها تحقيق الكفاية الاجتماعية كما تعنى الحرية تأكيد الذات الفردية .. فالحرية هى غاية الكل ، والثورة هى طريق الجميع .

وبعد ، فتلك هى المعادلة الصعبة التى حاول بيتر فايس أن يحولها الى معادلة سعيدة ، سالكا الى ذلك طريق الفن ، والفن الثورى الأصيل .. الفن بكافة أشكاله وشتى مظاهره .. بالكلمة المقروءة والنغمة المسموعة والصورة المرئية ، فهذه كلها أدوات فى يد الفنان

يستطيع أن يخوض بها معركة الحياة ويدافع بها عن قضية الانسان .. فحرام وأكثر من حرام أن ينعزل الفنان ليناجى القمر أو يتغنى بالنجوم وهناك انسان يموت وآخر جائع وآخر يعانى عذاب الحريق ، فليس فنانا على الحقيقة من يكتفى بتصوير الواقع دون أن يعمل على تغييره ، ومن لا يخاطب المجتمع من أجل التأثير فيه ، لأنه **اذا كان الفن بلا جمهور يعنى المهزلة فان الجمهور بلا فن يعنى المأساة** . وبمقدار ما يأخذ الفنان من الجمهور عليه أن يعطيه وأن يقف الى جواره كى يكون بحق شاهد اثبات على هذا العصر ! .

جلال العشرى

هل انحسرت

الموجة الجديدة

فى السينما ؟



● **حوار فكرى مع المخرج الطليعى خليل شوقى .**

مازال **خليل شوقى** رغم سقطته الأخيرة فى « **معسكر البنات** » امكانية قابلة للنمو والتطور ، لأن مكوناته الفنية والفكرية ليست وليدة معسكر البنات وانما نبتت فى « **دنيا** » وشبت فى « **الجبل** » و « **الاشارة الخضراء** » ... شاب ما زال فى بداية الطريق ، علينا أن نتناوله برفق ... ومع ذلك لم يرحمه أحد [*]

لقد بدأ **خليل شوقى** فى « **دنيا** » قدرة فنية كبيرة على وشك أن تتفتح وتنضج .. ثم جاء « **الجبل** » ليقلل الى حد ما من هذه القدرة . وأخيرا « **معسكر البنات** » ليضىء الاشارة الحمراء فى طريق المخرج الشاب .

فى هذا الفيلم حاول خليل شوقى لونا جديدا من الدراما الراقصة أو فيلم المنوعات ولا بأس فى المحاولة ان كانت ستؤدى الى جديد . لكن الذى رأيناه كان بناء روائيا ركيكا ، شخصياته معلقة فى الهواء ، جردها كاتب السيناريو من هويتها التى تمكنك من التعرف عليها تعرفا واضحا .

رغم ما قيل من أن الرقابة حذفت المشاهد البنائية التى تكشف عن انتماء البنات فى الفيلم الى مجتمع مدرسة سان بيترو وأن الآنسة نادية تربت فى مدرسة راهبات والأستاذ حسن ، أستاذ جامعى اعتاد اصطحاب طلبته الى رحلة مثل هذه كل عام . وعلى فرض أن الرقابة حذفت هذه المشاهد فلماذا ترك المخرج السيناريو المسكين على « **عتبة السلم** » ولم يحاول اصلاح ما أفسدته رقابة السيناريو دون أن يغضبها !!؟ .

ويرد **خليل شوقى** على هذا فيقول :

● كلا لم أكن أقصد هذا النمط ..

● فماذا كنت تقصد اذن !!؟ .

ـ نمطا مختلفا من أولئك الذين استفادوا من رفع الأجور فانحرفوا بها الى هذا الاتجاه ..

ويعلم خليل شوقى أن هذا الرد لا يعد دفاعا لصالحه بقدر ما هو ضده لأن المخرج الذى لا يستطيع أن ينفذ ما يريد يصبح أضحوكة ! ثم نثير معه مسألة الرقصات التى تتسلط على المتفرج تسلطا كابوسيا دون أن تؤكد شيئا بالذات :

● هذا صحيح ، وأنا أردت أن أشعر المتفرج من خلال هذا التركيز بأن هذه بيئة سيئة دون أن أستعمل الحوار ...

خلال هذه الرقصات يشعر المتفرج على الفور أنها تشير الى مجتمع بالذات ليس فى الحقيقة مجتمعنا ، مجتمع يوجد فى هذا الملهى أو ذاك أو فى بيت فلان من الناس لكن لا يمثلنا أو يحمل قيمنا ، وهؤلاء الذين قدمهم الفيلم لا يعيشون واقعنا بل لا يشعرون به ؟ .

غير أن الشىء الوحيد الباقى من أسلوب خليل شوقى فى فيلميه دنيا الجبل هو العنصر التشكيلى الذى ساعد على بروزه وجود اللون وهو يعتز بقدرته على خلق تكوينات تشكيلية بارعة نتيجة مرونة الكاميرا فى يده ، ورغم اعتزازه فان التكوين التشكيلى ما لم تفرضه ضرورات البناء الروائى ، يصبح معلقا فى الهواء لا يشير الى دلالة بالذات ويكون فى هذه الحالة زائدا كالزائدة الدودية تماما .

● هناك نوع من الأفلام يرفض الجمهور أن يراه مثل دنيا والجبل وهو يقبل على أفلام من نوع معسكر البنات الذى حقق نجاحا تجاريا ملحوظا .

● معنى هذا أن يتوقف التجديد فى السينما المصرية وعلى الشبان أن ينفضوا الأفكار التجديدية من رؤوسهم ويحاولوا تملق النجاح التجارى !!!؟ .

● طبعا لا ...

● كيف لا ... وهذه معادلة صعبة أن تجمع بين القديم والجديد .

● نحاول أن نقدم للجمهور أفلاما تجديدية ، يحتمل أن يقبل عليها .. وبتكرار هذا النوع سيعتاد عليه وفى نفس الوقت يجب أن نكسب أولئك الذين يكرهون الفيلم المصرى « لله فى لله » وخاصة المثقفين .

ولكن .. هل هذه هى الحقيقة فعلا .. !!؟ وهل هذا هو الطريق الى سينما جديدة فى مصر ؟ هل هذا هو قصارى ما يستطيعه مخرجونا الشبان .. أمل السينما الجديدة ؟ .

لقاء كل شهر

ليدى ماكبرد أو اغتيال كنيدى

المسرحية التى هزت الوجدان العالمى



مشهد من مسرحية
« ليدى ماكبرد »

فى قلب نيويورك يرتفع الستار كل ليلة عن مسرحية جريئة وخطيرة معا .. مسرحية تتهم الرئيس الأمريكى الحالى ليندون بيرد جونسون بالتآمر على قتل الرئيس الأمريكى الراحل جون فيتز چيرالد كنيدى ..

والمسرحية كتبتها سيدة أمريكية تخصصت فى دراسة التاريخ .. هذه السيدة هى **بربارا جارسون** التى استمدت موضوع مسرحيتها من تاريخ المسرح أو من مسرح التاريخ .

أما تاريخ المسرح فنعنى به مسرحية **« ماكبث »** الشهيرة لوليم شكسبير .. وأما مسرح التاريخ فنعنى به اغتيال كنيدى وانتقال منصب الرئاسة الى نائبه جونسون .

لقد استطاعت **بربارا جارسون** بذكاء لماح وشفافية نافذة أن تلتقط حادث اغتيال **الملك دانكان** فى مسرحية وما وراءه من ملابسات وتحيله الى حادث اغتيال **الملك وانكان** فى مسرحية

شكسبير .. ساعدها على ذلك التشابه الغريب بين أسماء شخصيات المسرحية وأسماء الشخصيات الواقعية من ناحية ، ومن ناحية أخرى ذلك التسلسل المنطقى فى وقوع أحداث المسرحية والذى يشبه هو

الآخر والى حد بعيد تسلسل الأحداث فى حادثة القرن العشرين ، على الرغم من فارق الزمن الكبير بين الحادثتين .. فالمسرحية كتبها شكسبير سنة ١٦٠٦ والمأساة الأمريكية وقعت سنة ١٩٦٣ أى بعد أكثر من ٣٥٠ عاما .. ان التاريخ يعيد نفسه أو قل أن النبوءة

الفنية ، أعنى نبوءة شيكسبير : تتحقق فتقدم لنا صورة حية لمأساة الطموح .. أعنى مأساة كنيدى



« ليـدى ماكبيرد » كما قدمت على المسرح

وچونسـون معا ! **ان اغتيال كنيدى ورئاسة چونسون وتحدى روبرت كلها حلقات فى مأساة الطموح .**

فما هى مأساة الطموح فى مسرحية شيكسبير أولا ؟!

ليدى ماكبث لا تقنع بأن يظل زوجها قائدا تحت يدى الملك ، انها تريد له أن يصبح هو الملك أو أن تصبح هى زوجة للملك .. فتدفع ماكبث الى قتل الملك **دونكان** .. وتتم الجريمـــة البشـعة داخل قصرهما أثناء زيارة دونكان لهما .. وبعد مواراة القتيل ثراه وبعد أن يتوج ماكبث ملكا تحس الملكة الجديدة أنها مسئولة عن الجرم وشريكة فيه فترى فى حلمها أنهـــا ملطخـــة بدماء ضحيتها وأن شبح القتيل يتمادى فى مطاردتها فتموت رعبا .. أما الزوج الملك فيندفع نحو جرائم أخرى .. ولكن **ماكدوف** أحد النبـــلاء ينتقم من ماكبث بقتله ، فيضع حدا لجرائمه ويستعيد عرش أسرته بعد أن يتم تتويجه ملكا شرعيا للبلاد .

وما هى مأساة الطموح فى مسرحية جارسون اذن ؟!

ليـــدى ماكبيرد أو ليـــدى بيرد لا تقنع بأن يظل زوجها نائبا لرئيس الولايات المتحدة . انها تريد له أن يصبح هـــو الرئيس وأن تصبح هى السيدة الأولى بالبيت الأبيض .. فهى تشتعل حقـــدا على الرئيس **چون كيندونك أو چون كنيدى ..** وتتسمم غيرة من الســـيدة الأولى **ليدى كيندونك أو چاكلين كنيدى ..** لذلك تدفعماكبيرد (وهو الاسم المركب من أول مقطع من ماكبث ـ ماك ـ

بالاضافة الى اسم جونسون الثانى – برد – ويرمز الاسم المركب الجديد الى جونسون) تدفعه الى تدبير مؤامرة لاغتيال الرئيس كيندونك (وهو الاسم المركب من أول مقطع من كنيدى – كين – بالاضافة الى دونك أول مقطع من دونكان ملك اسكتلندا ويرمز الى كنيدى) .

يدعو ماكبيرد الرئيس كيندونك لزيارة ولايته تكساس .. ويقبل كيندونك الدعوة على الرغم من تحذيرات الجميع .. ويقوم بزيارته فعلا بصحبة السيدة الأولى .. وما أن يستعرضان شوارع عاصمة الولاية دالاس فى سيارة مكشوفة ، حتى يصاب الرئيس بعيار نارى، يخر على أثره صريعا بين أحضان زوجته .. وبعد دقائق من اعلان نبأ وفاة كيندونك رسميا ، ينصب ماكبيرد نفسه رئيسا ويبدأ فى مباشرة مهام منصبه الجديد باذاعة بيان على الشعب .

ويقبض على القاتل ولكنه سرعان ما يلقى مصرعه هو الآخر .. أما روبرت وتيدى شقيقا كيندونك فيثيران الشبهات حول ماكبيرد .. وينضم اليهما أعضاء الحزب الليبرالى وعدد كبير من الأتباع والمؤيدين .. وأما الشعب فهو يريد أن يعرف الحقيقة .. يدب الخوف فى قلب ماكبيرد ويسأل السحرة الثلاثة عن المستقبل فيخبرونه بأن أحدا من البشر لا يمكن أن يناله بأذى أو يسلب منه العرش حتى يأتى الخشب الملتهب الى واشنطن .. فيأمر بضرب **ڤيت لاند** وقمع كل المظاهرات المعادية له سواء فى الداخل أو فى الخارج ..

ويحرق السود أشجار الكرز فى واشنطن ويخسر ماكبيرد عددا كبيرا من الأصوات ويدخل عليه روبرت شاهرا رمحه .. ولكن ماكبيرد يترنح ويسقط دون أن يمسه الرمح .. ويعلن روبرت النبأ معبرا عن حزنه البالغ ثم ينصب نفسه رئيسا سلفا للقائد العظيم ماكبيرد .

هذه هى الخطوط الرئيسية فى مسرحية **باربارا جارسون** .. وهى كما نرى تصاهر بين موضوعين بعد أن تضعهما على مستوى واحد .. موضوع مسرحية شيكسبير وموضوع خيانة جونسون لرئيسه كنيدى والغدر به فى داره ، وكذلك الصراع الدائر بين جونسون الذى اقتنص العرش وروبرت صاحب العرش الشرعى ..

غير أن بربارا جارسون عندما توازى بين الموضوعين تحتفظ للمسرحية الشيكسبيرية بمحتواها فى الوقت الذى تقوم فيه باجراء اضافات تكهنية الى الواقع المعاش تعد سابقة لأوانها ، بحساب المنطق ، وغير حقيقية طالما انها لم تحدث أو لم تحدث بعد ..

أما كيف احتفظت جارسون لمسرحية شيكسبير بمحتواها بينما حملت التاريخ ما لم يحتمله فهذا ما يمكننا ان نعرفه من خلال استعراض خطوط الطول فى مسرحيتها هى وهو فى نفس الوقت تلك الاضافات القائمة على مسرحية شيكسبير نفسها .. اى ان المسألة كانت اخذ وعطاء أو ابدال واحلال .. ابدال الحوادث والأسماء بحوادث وأسماء أخرى واحلال حوادث وأسماء ظروف معينة محل ظروف أخرى قائمة ! .

ل . جونسون كما يراه العالم !



تبدأ مسرحية « ماكبيرد » بسحرة مسرحية « ماكبث » الثلاثة .. الساحر الاول يمثل الجيل الثائر فى امريكا والثانى يمثل المسلمين السود والأخير يمثل اليسار .. ويردد الثلاثة هذه العبارة : « **القدر هو العدل ، والعدل هو القدر !** » .

ويتغير المنظر .. مؤتمر الحزب الديمقراطى بقيادة جون الذى يقول لشقيقه : « **أنت يا بوب الثانى فى الخلافة ويليك تيد ثم الأمراء الذين لم يولدوا بعد ..** »

وهنا يتحدث تيد الى نفسه قائلا : « يا له من ترتيب محكم .. معنى ذلك أن جاك سيبقى حتى ٦٠ و ٦٤ ثم بوب فى ٦٨ ، ٧٢ ثم أنا فى ٧٦ ، ٨٠ ثم فى ٨٤ من يمكن ان يتولى الحكم ! » .

ويخرج الحكام الثلاثة .. فنلاحظ أن الكاتبة قد استخدمت الأسماء الحقيقية لشخصياتها المسرحية فجون هو جون كنيدى وبوب هو شقيقه روبرت الذى ينادى بهذا الاسم نفسه وتيد هو تيدى الذى ينادى بهذا أيضا .. ثم نلاحظ ان الكاتبة تكشف عن الخطة المرسومة التى كانت تسعى أسرة كنيدى الى تحقيقها منذ البداية وكأنها « أسرة مالكة » فى ظل الحكم الجمهورى .

ويدخل السحرة الثلاثة من جديد فيقول أحدهم : « **مر قطار يحمل قوات من الجنود الى « فيت لاند » فصحت « قف هنا ! »** وأخذت أصيح وأنا أقفز حول الجنود « **ارجعوا ، عودوا وأوقفوا هذا القطار . لماذا تحاربون من أجلهم وتموتون بلا مبرر ؟** » .

ويقطع الحديث مقدم ماكبيرد الذى يحييه السحرة قائلين : « حياك الله يا نائب الرئيس .. حياك الله يا من ستصبح رئيسا » . فيعيد ماكبيرد لنفسه مضمون العبارة : « **نائب الرئيس اليوم .. ثم الرئيس غدا .** »

ولكن الساحر الأول يعود فيقول على غير مسمع من ماكبيرد : « **غير أن كيندونك هو الذى سيترك من بعده وريثا .** » ويضيف الثانى قوله : « **وسيكون هو بدوره فذا فى مجموعة ملوكنا . وسيظل يتململ فى ضجر وهو ينتظر دوره .** » فيقول الآخر : « **سينتهى الرؤساء جميعا الى صندوق القمامة والملوك لن يتوجوا وستكون الدنيا لنا .** »

واضح أن « فيت لاند » هى « **فيتنام** » ، وواضح كذلك أن الكاتبة تستنكر هذه الحرب ويستنكرها السحرة أو الجيل الثائر والمسلمون السود واليساريون بحسب رمز وشياطين الجان بحسب التصوير الواقعى .. ثم نلاحظ أن الكاتبة قد استدعت الى مسرحيتها السحرة الذين ذكرهم شيكسبير فى مسرحيته وجعلتهم يتنبأون لماكبيرد بنفس النبوءات التى تنبأوا بها لماكبث .. الا ان مسألة السحرة والنبوءة لم تحدث لجونسون بالطبع !

وتتحقق النبوءة الأولى فى مسرحية جارسون مثلما تحققت فى مسرحية شيكسبير ومثلما حدث فى الواقع .. فيختار جون ماكبيرد ليكون نائبا له كما اختار دونكان ماكبث ليكون قائدا لقواته . ولكن ماكبيرد يشعر بأنه مغبون ومستبعد فى الوقت الذى يشعر فيه بأنه قوى وبان ولايته بأجمعها تناصره .. لذلك يدعو كيندونك الى زيارته .

ويقوم كيندونك بزيارة دالاس وعندما يمر الركب وسط الجموع المحتشدة يقول أحدهم : كل هذا الثراء ! فيقول آخر : كل هذا الشباب ! ويقول ثالث : كل هذه الحكمة والثقة !

وينطلق عيار نارى من الطابق السادس باحدى العمارات .. فيخرج أحد رجال البوليس ورقة من جيبه ويقرأ : « **ان الطلقةستنطلق من هنا** » ويضيف قائلا : **فلأذهب للقبض على هذا الحيوان القذر الذى قتل رئيسنا !** » .

ان هذا المشهد هو مركز الثقل فى المسرحية كلها وهو البؤرة التى تجمع فيها كل أفكار الكاتبة .. فكلمات الشرطى تشير الى ان الحادث ليس الا مؤامرة مدبرة كما انها تعد بمثابة اتهام صريح يدين جونسون بالتآمر على قتل كنيدى .

أما روبرت فيلزم الصمت ويفضل الا يفضح الأمر طالما أن الحادث قد وقع وطالما ان جونسون سيتولى الحكم تلقائيا .. ويرى أن مصلحته

فى المستقبل هى التى تملى عليه هذا الصمت .

ويسدل ستار الفصل الاول ليعود فيرتفع عن الفصل الثانى حيث يؤكد روبرت نظريته التى يطلع شقيقه عليها .. فعندما يقول تيدى : « سندينه (ويقصد جونسون) أمام العالم » ، يفصح روبرت قائلا : « ليس من المفيد .. ليس الآن .. فلنحارب بالعبارة البارعة حتى يمنحنا الزمن الأصدقاء .. ويمنحنا الأصدقاء سيوفهم . »

ويعلم ماكبيرد أن شقيقا كيندونك بنيران الشبهات من حوله فيأمر المحقق **ايرل أوف وارين** بتلفيق التحقيق حتى تهدأ ثائرة الجميع وترتاح عقولهم وأفئدتهم ..

وتصل الى مسامع ماكبيرد أنباء التمرد الذى يجتاح ڤيت لاند أو ڤيتنام فيأمر ماكنمارا وزير الدفاع بقمع هذا التمرد السخيف وسحق كل من يتحدى الغزو الأمريكى .

وتدخل ليدى ماكبيرد مسرعة بصحبة ابنتها .. انها مشدودة الأعصاب ومتهالكة .. تحس بالاثم وتشعر بالذنب وترى دماء الجريمة البشعة ، التى تلطخ يديها ، فى كل ما تقع عليه عيناها ..

ومرة أخرى يجتمع روبرت بالحزب الليبرالى .. ولكن الاجتماع يضم فى هذه المرة أعضاء الكونجرس والشيوخ وأعضاء النقابات الصحفية والعمالية وزعماء اليمين المستقل واليسار والزنوج .. ان روبرت هو الرجل الذى يستطيع اذن أن يوحد أعداء الطاغية يمينيين كانوا أو يساريين ! .

وفى ختام هذا الفصل الثانى يقول روبرت : « لا تقتلوا قلوبكم ولكن اشعلوا فيها الغضب .. » .

ويرتفع ستار **الفصل الثالث والأخير** عن مظاهرات احتجاج على سياسة ماكبيرد واستبداد حكمه .. هذا الفصل بأكمله هو الاضافة التى أضافتها المؤلفة الى الوقائع التاريخية مستندة على رؤيتها لمنطق التاريخ أو حتمية الأحداث .. ربما هذا ، وربما كانت هذه الاضافة هى مثالية التاريخ أو ما توده المؤلفة أن يكون !

ويلتقى ماكبيرد بالسحرة الثلاثة يسألهم عن المستقبل فيقولون له انه لن يسقط حتى يأتى الخشب الملتهب الى واشنطن .. نفس النبؤة التى تنبأ بها السحرة لماكبث .. أما ماكبيرد وماكبث فكلاهما لا يصدق النبؤة مستندا الى عدم معقوليتها ويتمادى فى طغيانه .

ويخيل الى ماكبيرد أن شبح كيندونك يهجم عليه فيصيح فيه قائلا تلك الكلمة التى تدينه ادانة دامغة هذه المرة : « انك لا تستطيع أن تقول اننى فعلتها .. » .

وبعد قليل يدخل الحارس ليعلن أن السود يحرقون أشجار الكرز فى واشنطن .. فيصرخ فيه ماكبيرد قائلا : « اذا كان هذا النبأ كاذبا فسوف أشنقك حيا » واذا به يرفع رمحه ويصوبه نحوه .. ولكن ماكبيرد يترنح ويسقط دون أن يمسه الرمح .

ويعلن روبرت النبأ مثلما أعلن ماكبيرد من قبل نبأ وفاة كيندونك .. نفس النهاية ونفس البداية أو نفس اللعبة ! ينصب روبرت نفسه رئيسا ويسدل ستار الختام فى هذه المسرحية التى تنتمى الى ما يسمى « **بالمسرح المباشر** » أو « **مسرح التاريخ** » .. مسرح « **مارا ــ ساد** » و «**الحواجز**» و « **الولايات المتحدة** » ...

ان « ماكبيرد » هى المسرحية التى تعبر عن « **الضمير الأمريكى** » **مثلما** عبرت مسرحية « U.S » **أو الولايات** المتحدة » عن « **الضمير الانجليزى** » وكما عبرت مسرحية « **الحواجز** » عن « الضمير الفرنسى » فى **سلسلة** « مسرحيات **الضمير** » **فى النصف** الثانى من القرن العشرين **أو سنوات** الجيل الثائر من المفكرين الملتزمين .



الهوة بين الاشباع والاحباط

مدموازيل

چان چينيه

بين حلم الحب وكابوس الواقع

فى اسرار تعاليم فتح الهويس ، حتى تتأكد من تدفق المياه ومن أن القرية لا محالة جارفها الطوفان ، فتعود بخطى ثابتة ، تشق طرقات القرية الى حجرتها بالمدرسة ، وهنالك تقف أمام المرآة تتأمل ذاتها الجريحة ، ثم لا تلبث أن تجلس على كرسى وتأخذ فى آداء الشعائر : تخلع قفازها الأسود « الكروشيه » وحذاءها اللامع الأسود وفستانها الاسود كذلك ، وكلما خلعت شيئا وضعته فى مكانه بعناية ، فهى فى نظرها أدوات شعائرية خاصة تتحقق بها تصورات عالم خاص ـ **عالم فانتازى** ، وهى فى هذا ، كاهن يعيد زيه الكهنوتى الى مكانه وكذلك عصاه وصليبه وغطاء رأسه وادواته الشعائرية الأخرى أو هو يستعيدها عندما يريد آداء طقوسه مرة ثانية .

والمدموازيل التى فتحت الهويس ، **عانس جاوزت الأربعين** ، حرمها المجتمع من وجودها الأنثوى ، وجردها من حرية جوهرية بالنسبة لها . **فاتخذت من هذا المجتمع موقف چينيه نفسه** ، موقف المنبوذ الذى لفظه مجتمعه ، لكنها حاولت قبل ذلك أن تحقق لقاء جنسيا مع « **مانو** » بطل القرية والايطالى الغريب ، الذى يقيم على مشارفها فى قطع أخشاب الغابة ... وهى مدرسة جاءت الى القرية **محملة بافكار البورجوازية الصغيرة** ، يعاملها رجال السلطة معاملة الآلهة كما يقول رجال البوليس .. ثم هى لا ترتبط بصلة حياتية حية مع أهل القرية ؛ حياتها كئيبة كما تقول خادمة القس الذى يرد عليها بأن العفة ينبوع الفضيلة ، فتقول الخادمة : **لكن الفضيلة والعذاب شىء واحد** .

طبيعى جدا أن تحيا شابة عانس عذابا قاتلا فى مكان ترى فيه بطل الجنس يوزعه بلا حساب ودون عدل وهى وحدها محرومة منه . فهذه

رغبة ملحة لديها ، يستحيل تنفيذها فى عالم الواقع ، وهى ظاهرة يعانى منها أبطال چينيه Jenet جميعا ، ثم هم لا يجدون أمامهم سوى عالم الحلم - **حلم اليقظة** يلجأون اليه : هو عالم فسيح يستعير أسلوب الشعائر والطقوس من الأديان والأساطير يحقق لأبطاله رغبات لا تصل أبدا الى مستوى التحقق الواقعى ، لأنهم - اى الأبطال - لم يستطيعوا أن يتجاوزوا عجزهم وعزلتهم ويجتازوا الهوة الفاصلة بين عالم الحلم وعالم الواقع .

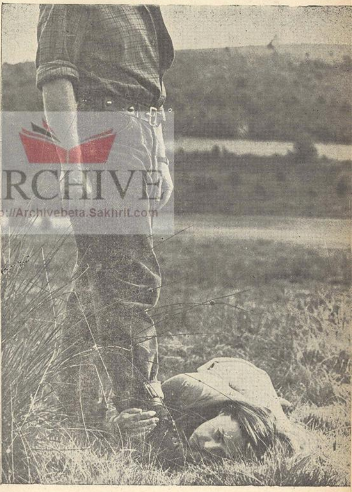
والمدموازيل تحاول فى البداية أن تجد طريقا الى مانو ، فتذهب اليه فى الغابة ، ثم لا تفعل سوى أن تتأمله نائما على أعشابها عارى البطن تقريبا ، يركز المخرج الشاب على بطنه العارية فى لقطات متوسطة وبقطع متبادل مع وجه المدموازيل ندرك بوضوح العلاقة الحسية التى تربطها به . لكن يوقظه زميله ،

فينهض مانو ، وبميل هذا الزميل بجذعه على الشجرة مادا يده ليتناول شيئا من فوق الحشائش فيراها واقفة خلف الشجرة كأنما كانت تفعل شيئا . لكنها لا تنجح فى الوصول اليه فتصطنع طريقا آخر .

تدعو ابنه الى الالتحاق بالمدرسة ، علها بواسطته تبلغ أباه ، لكن هذه الحيلة هى الأخرى فشلت ولم يعد أمامها سبيل آخر . هكذا تقع فى **مصيدة چينيه الشهيرة** : التى هى « متاهة المرايا » هى متاهة بعضها من مرايا وبعضها الآخر من ألواح زجاجية شفافة ، مصنوعة بحيث يرى الواقف خارجها طرائف من بداخلها فى محاولاتهم للخروج منها . كلما عجز أحدهم عن ايجاد مخرج له ، ضج المتفرجون من الضحك ، بينما يرى سجينها صورة عجزه فى مراياها .

وهكذا « **المدموازيل** » ، كل نساء القرية خرجن من متاهة الجنس ببساطة وخففن أشباعا ما زال بعيد المنال عليها ، بينما هى ظلت وحدها داخلها عاجزة عن تحقيق اتصال ناجح مع « **مانو** » فوقعت فريسة لأفكار مشوهة ، منحرفة ، مصدرها تأملها لصورة عجزها ويأسها معكوسة فى مرايا متاهتها . تتراكم فى داخلها المشاعر الكابوسية القاتمة كلما ازداد **احساسها بضياعها وعجزها** .

فى لحظة من لحظات الخلاص



وبقاؤها فى هذه المتاهة ، حبيسة على هذا النحو يؤدى بها لاشعوريا الى بناء عالم من أحلام اليقظة بديل لعالم الواقع الذىيستحيل تحقيقه . وأعمال **چان چينيه الفنية** وبالأخص مسرحياته هى – فى غرابتها وخشونتها وما تعالجه من موضوعات جنسية صارخة أو موضوعات فاحشة – حلم يقظة لمنبوذ ذى خيال محموم اذ يجد أبطاله دائما يعانون من أحلام يقظة المنبوذين واستحالة تحقيقها فى عالم الواقع كما ترى فى مسرحيات « مدموازيل » و « فى ساعة الخلاص » و « الخادمات » و « الشرفة » و « الزنوج » . ومع اختلاف نوع الحلم من عمل الى آخر الا ان أبطال هذه المسرحيات جميعا مثل « المدموازيل » يعجزون عن تحقيق ما استطاعه سائر الناس .

وعجزها هذا راجعالى أنها أكثرهن وعيا بذاتها مثل ليفرانك فى **« ساعة الخلاص »** فكلما ازداد وعى المرء بذاته ضاع فى حومة تأملاته لصورته الخاصة فى سجنه الزجاجى . لذلك تتحول علاقتها بمانو خلال أزمتها هذه الى **علاقة حب وكراهية** : حب لأنها تريده وكراهية لأنها عاجزة عن بلوغه ، ومن ثم يتجسد داخلها احساس بأنها عاشقة مرفوضة يؤدى بها الى رغبة فى تدمير المعشوق وهىرغبة تتجمددون أن تتحققوتتحول الى فعل شعائرى نمطى يتكرر دائما . **وهذا الفعل الشعائرى هو فى جوهره احباط مجسد فى الطقوس التى يقوم بها المنبوذ فى حلم يقظته .**

لهذا تلجأ « المدموازيل » الى اشعال الحرائق ووضع السم فى حوض السقاية لتقتل البهائم ، وتفتح الهويس لتغرق المياه قريتها الظالمة التى أشعرتها بعجزها . وهذه كلها أفعال شعائرية تعويضية يتألف منها نسيج حلم اليقظة لدى منبوذى چينيه ، هى أفعال عبثية فى صميمها لأنها تستهدف أن تحقق للشخصية وسيلة تعبر بها الهوة السحيقة الفاصلة بين الحلم والواقع ، لكنها هوة مستحيلة العبور فلا سبيل الى لقاء بن **الحلم والواقع** وهذا هو الجانب القاتم فى فكر چينيه ، أما فى المدموازيل فقد حدث اللقاء بين الحلم والواقع وتجاوزت المدموازيل عجزها ويأسها فى لقائها بالغابة مع مانو ، وهكذا ينبعث بصيص من الأمل فى فكر هذا الرجل هذا البصيص الذى بدات أشعته الأولى فى مسرحيته الأخيرة .

فى المدموازيل شىء آخر جديد ، فالأفعال الشعائرية فى سيناريو هذا الفيلم تختلف فى بنائها عن التصور الشائع فىأعماله الأخرى – المسرحيات – وهو تصور يقوم على أن الفعل الشعائرى هو تكرار سحرى نمطى لفعل لا يمكن تحقيقه فى عالم الواقع : كأن تقوم سولانج وكلير فى مسرحية **« الخادمات »** بتقمص دور السيدة والخادمة بالتبادل حتى يكاد يتأكد لدينا أنهما كذلك ، وفجأة تدرك أنهما خادمتان لا أكثر . فهذا تكرار لفعل نمطى شعائرى ، الرغبة لديها فى اقتحام عالم السيدة ذات الخادمة .

أما فى المدموازيل ، فعندى أن ما يحدث هو فعل شعائرى تعويضى كذلك الذى يمارسه الساحر البدائى عندما يعجز عن مواجهة عالم الواقع بظواهره القاسية الشرسة فيحتال على هذه الظواهر باقامة شعائر ليست تكرارا نمطيا تعويذيا لهذه الظواهر وانما هى أفعال تعوض عن التكرار النمطى لمثل هذه الظواهر اتقاء حدوثها .

لقد حققت المدموازيل فى فيلم چينيه وقد أطلق عليه فى العربية اسم **« أحلام محرمة »** ما لم تحققه شخصياته فى أعماله الأخرى ، وتخلصت من عجزها وعزلتها ، وعبرت الهوة بين الحلم والواقع وتوحدت مع ذاتها على يدى بطل القرية **« مانو »** غير أن رجال السلطة غير راضين عن هذه البطولة ، لأنهم يعيشون فى تيه من تصوراتهم الخاصة المشوهة والخاطئة : يرون مانو مدبر الحرائق وواضع السم للبهائم ، يغذى هذا التصورات المشوهة ويؤججها فى نفوسهم أنه أجنبى ينتزع منهم البطولة فى معاشرة نسائهم منتهكا حرمة وجودهم ومعتديا على كرامتهم .. هذه التصورات كلما دارت فى رؤوسهم ازداد شعورهم بالعجز واليأس خاصة وأن البوليس لم يستطع أن يثبت ادانته وهكذا يضعهم چينيه فى السجن الزجاجى ذى المرايا ويدخلون عالم أحلام اليقظة ... هوة عميقة يريدون أن يتجاوزوها ، وفى محاولة لتجاوزها وانتزاع البطولة لأنفسهم يقتلون مانو ، فتتأكد الخديعة الكبرى لديهم ، **خديعة المجتمع الكبير .**



المدموازيل
فى زيها
الشعائرى

حقق چينيه بهذا الفيلم مفهومه العبثى على الشاشــــة البيضاء ، بشـخصيات تفتقـــر الى المقومات الدرامية المألوفة فهو يسعى الى نوع من الشخصيات الدرامية تكون مجرد رموز بعيدة عما تشير اليه فى الواقع ، لكنها مع ذلك مرتبطة ، وبذلك تتم الصلة بين الكاتب والجمهور .

فالأسقف الذى يظهـــر فى أول مسرحية « الشرفة » يخطب خطبة لاهوتية عميقة من شرفة القصر ، هو فى الحقيقة عامل يوصـــل الغاز الى المنازل والقصر الذى يخطب فيه ليس الا ماخور مـــدام ايرما .. كذلك شخصية مانو فى المدموازيل ، فمانو فى الأساس حطاب فى الغابة لكن دلالته فى الفيلم أو ما يرمز اليه هو غربته وعشقه للنساء ، والمدموازيل مدرسة لكنها ترمز فى الفيلم الى الفتـــاة العانس . فالشخصيات عنـــده شخصـــيات ظاهرية فى حقيقتها فهى مجرد تأملات لشعورها بالعجز والعزلة ، معكوسا فى مرايا متاهاتها ، وهو يريد بذلك أن يقيم نوعا من التعبير expression بين ما ترمز اليه الشخصية دراميا وحقيقتها فى الواقع ، **مؤكدا بذلك عبثية الوجود**

محققـــا اياه باستخدام الاسلوب الشعائرى النمطى .

كتب جينيه هذه الدراما فى خمس صفحات لتكون فيلما سينمائيا يخرجه المخرج الطليعى جورج فرانجو لكنه آل فى النهاية الى المخرج الانجليزى الطليعى أيضا «تونى ريتشارد سون» أحد رواد المدرسة الحرة فى السينما الانجليزية الجـديدة وواحد من الغاضبين البارزين فى مجال الاخراج المسرحى وكذلك بالاخراج السينمائى الذى اثبت فيه كفاءة عالية ومقدرة فى تفهمه للغة السينمائية وقدرته على التعبير بهـا وايصال ما يريده الى المتلقى . وهذا واضح تماما من فيلم « مدموازيل » ، فقـد نجـح ريتشارد سون فى أن يوظف مفردات اللغة السينمائية مستخلصا منهـا اقصى طاقاتهـا لتجسيم فكر جينيه الغريب العميق العبثى ، بأقل حوار ممكن ، اذ عمد الى الغاء الخطوط الحادة والتفاصيل الدقيقة التى تميز التكوين الواقعى واستبدالها بخطوط ناعمة ملساء ممتزجة تخفى الخطوط المحددة للأشياء وتفاصيلها ، فى تناغم قائم استغل فيه درجات اللون الرمادى ، الأمر الذى مكنه من تجسيم جـو الحلم الكابوسى الشعائرى القاتم الذى يتخلل العمل كله . كان هذا واضحا فى مشاهد السكوت العديدة ومشاهد الغابة ومشهد الفلاح وهو يحذر المدموازيل من الذهاب الى القرية وخلفه حقل واسع ضاعت تفاصيله حتى ليخيل اليك انهما اختلطا سويا . كذلك كان هذا واضحا فى اللقطات الكبيرة لوجه المدموازيل اذ اختفت التفاصيل الدقيقة التى كان لابد أن تظهر فى مثل هذه اللقطات .

حقق ريتشـارد سون جو الحلم أيضا من خلال الايقاع البطىء الذى لازم الفيلم من أول مشهد الى آخر مشهد . وهـذا الايقاع البطىء ضرورى جـدا ليس فقط لابراز وتجسيم جـو الحلم ولكن لتحقيق التصور العبثى من خـلال الفعل الشعائرى ، فجينيه لهذا السبب يطلب تنفيذ الفعل الشعائرى فى جو قداس يتم فى اكبر كاتدرائية فى العالم ، حتى وان كانت الاحداث تجرى فى ماخور من أقذر مواخير العالم . لذلك فانت تحس قـدرة ريتشارد سون فى اشاعة جو القداس الجنائزى فى الفيلم من أول مشـاهده . كذلك المشـاهد الجنسية فى الغابة نفذها المخرج فى هذا الجو مما يتفق مع مفهوم جينيه أيضا اذ يقول بأن فتياته الباحثات عن الحب يجب أن يظهـرن بمظهر العاهرات وفى جو كنائسى مع ذلك .

ان فيلم المدموازيل يدين فى ايقاعه البطىء الى المونتـاج والتمثيل والميزانسيه المدروس بعنـاية ولعل ابرز علاقه خلقها المونتاج المتوازى فى هذا الفيلم هى تلك المشاهد الجنسية فى الغـابة والمدموازيل تمر بمرحلة الخلاص واهل القرية يمرون بأزمة ضياعهم وعجزهم وهم يبحثون عن مانو ليقتلوه .

ان هذا الفيلم عمل ممتاز بحق يضـاف الى أعمال ريتشارد سون الأخرى . مثل انظر خلفك فى غضب والسامر ومذاق العسل وتوم جونز والمحبوب وأخيرا بحار جبل طارق .

فتحى فرج

حسن عبد الوهاب

رائد في علم الآثار الإسلامية

نموذج من نماذج عزيزة للعصامية التى تشق طريقهـا بين الصخور ، وسيلتها الصبر ، وعدتها المثابرة .. والمجالدة والاحتمال .. حتى اذا بلغوا الغـاية أو شارفوها ، لم يبطرهم الظفر ، ولم يضللهم الوصول .

تدرج فى وظائف الآثار حتى وصل الى منصب (كبير مفتشى الآثار) ثم خبير فى الآثار الاسلامية والقبطية ثم عضو المجلس الأعلى للآثار وعضـو الجمعية الجغرافية وعضو الجمعية التاريخيـة المصرية وعضـو مراسل المجمع العلمى المصرى وعضو لجنة احياء التراث بالمجلس الأعلى الاسلامى بوزارة الأوقاف :

وعضو لجنة المتاحف بوزارة الثقافة والارشاد .

وعضو لجنة المقتنيات .

وعضو لجنة المتحف البحرى .

وعضو لجنـة التاريخ والآثار بالمجلس الأعلى .

وهو خبير للشئون التاريخيـة والآثارية لقبة الصخرة .

وهو خبـير فى المجمع اللغـوى لمصطلحات الآثار والعمارة .

وصل حسن عبد الوهاب الى هذا كله بالكدح والجهد الفردى والفطرة الموهوبة والبيئة المواتية فقد نشأ فى بيت علم وتقى ، ورأى شبابه عن كثب ، عكوف العلماء وصبر الباحثين وتحقيق الثقـاة وترك هذا كله انطباعاته عليـه ، فعاش للكتاب والأثر ... فكتب :

– تاريخ المساجد الأثرية فى مجلدين طبع سنة ١٩٤٦ .

– الآثار الاسلامية .

– بين الآثار (وقد كتبه بمناسبة المؤتمر البرلمانى) .

– دليـل الطـالب فى الآثار الاسلامية .

وفى سنيه الأخيرة أصدر :

من روائع العمارة الاسلامية فى القاهرة سنة ١٩٦٥

تحدث فيه حديث الخبرة الفنية عن طرز البناء وألوان الفن الاسلامى فى الزخرفة والنقش والحفر والتطعيم والتكفيت .. وقال كلمة العلم فيما أخذت مصر وما أعطت على مختلف العصور الاسـلامية . (فالدولة الأيوبيـة وان شغلتها الحروب مع الصليبيين ، الا أنها خلفت وراءها ثروة معمارية فى مصر وسوريا ولكنها فى مصر انفردت بطـرزها واختلفت اختلافا بينا عن سورية بل بزتها عمـارة وزخـرفة اللهم الا فى التحصينات) ص ٥ .

(وفى ظل هذه الدولة تركزت قواعد المنارة المصرية وأخذت طابعها النهائى المميز لها فارتفعت وتعددت دوراتها، حتى أنهـا فى نهـاية هذا العصر اكتسبت رشاقة مثل منـارة الأمير آسـبنغا البوبكرى سنة ٧٧٣ هـ ١٣٧١ م وتأثرت بهـا المنـارة الشركسية) ص ١٣ .

وقبل الدولة الأيوبية كانت الدولة الفاطميـة التى (أحضرت معها فى مستهل حكمها بالقاهرة بعض أساليب العمارة التونسية ، ولم تلبث طويلا حتى تخلصت من تلك المـؤثرات وأصبحت لهـا **طابع قاهرى بحت فى جميع تفاصيلها**) .

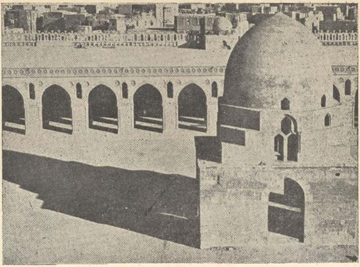
وقد أتى على هذه التفاصيل بالشرح والتصوير فى كتابه :

الآثار الفاطميـة بين تونس والقاهرة .

أما (**طرز العمارة الاسـلامية فى ريف مصر**) وهو اسم كتاب أصدره أيضا سنة ١٩٦٥ ففيه حديث جديد عن الريف المصرى الذى وقف وراء شخصية مصر فى النكبات السياسية بما حفظ من طابعهـا ومد لها فى الاستمرار والعطاء .

يقول الأستاذ **حسن عبد الوهاب** :

(ولقد أدت مجموعة المسـاجد



جامع
ابن طولون

المبعثرة فى أنحاء الريف رسالتها الثقافية بجانب الأزهر وغيره من المدارس وذلك فى مساجدها الجامعة ، ثم فى مدارسها التى انتشرت فى ربوعه وخاصة فى الصعيد ، وقد كان عامرا بالمدارس ودور الحديث ، وفيها تلقى العلم وتخرج صفوة من العلماء والشعراء . وكذلك الاسكندرية فقد كانت عامرة بالمساجد والمدارس والربط .

وفى الوقت الذى ارتقت فيه التجارة فى الدولة الفاطمية لا نرى بينها ما يماثل دقة الحفر فى حشوات منبر مسجد الصالح طلائع بقوص (سنة ٥٥٠ هـ ١١٥٥ م) والدقة والجمال فى ظهر جلسة الخطيب به ، فان لها طابعا خاصا انفردت به وفى الوقت نفسه ، فهو منبر فريد تنوعت زخارفه تنوعا غريبا) ص ٨ .

ان الدقة والتفرد والتنوع فى الفن مهارات مصرية قديمة وهى هنا وفى العصر الذى يتحدث عنه رجلنا الأثرى **حسن عبد الوهاب** وفى مثل هذه الظروف لون من مقاومة مصر ومصاولة شخصيتها التى تأبى أن تنماع أو تنصاع بل تتماسك متميزة تعكف على الفن — وهو وحده الباقى — فتخلد نفسها فيه وتعكس ذاتها فى آثاره حين يفرح الدخيل بالحكم زمنا ثم يمضى وتظل مصر هى مصر .

هذه **(الشخصية)** المصرية العجيبة كانت تطالع عالمنا الأثرى حسن عبد الوهاب فى المنابر والقباب والمنارات والحشوات ودقة الحفر والنقش مما تحدث عنه فى أكثر من موضع — بالكلمة والصورة — موضحا تطور القبة والمنارة والمحاريب فى مصر .

لقد أوضح أثر شخصية مصر فى العمارة الاسلامية ومكانها فى العالم الاسلامى فى بحثه الذى ألقاه فى مؤتمر الآثار فى البلاد العربية المنعقد فى دمشق سنة ١٩٤٧ الذى قرر فيه :

(أن العمارة الاسلامية فى القاهرة امتازت بميزتين : الأولى أنها احتفظت بالكثير من التفاصيل المعمارية التى انعدمت أو قلت من الأقطار الأخرى التى كانت تشترك معها فيها ، والثانية أنها انفردت

جامع السلطان حسن



بمميزات اقتصرت عليها ، مثل القباب والمنارات ودقة أعمال النجارة والجص والرخام ، ميزتها على كثير من سائر الأقطار الاسلامية) ص ١٩١ .

كما صدر له فى المكتبة الثقافية كتابان هما : (**رمضان**) و (**جامع السلطان حسن وما حوله**) .

ونشر الأستاذ حسن عبد الوهاب سلسلة مقالات فى مجلة العمارة ، عن تاريخ العمارة الاسلامية بل انه حبر وحده معظم صفحات عدد خاص من مجلة العمارة (من صفحة ١٧ – صفحة ٧٠ والعدد ٩٨ صفحة) عن تاريخ العمارة فى عصر محمد على .

وله فيها عدة أبحاث عن أثر الفنون فى الحياة الاسلامية .

وعمرت مجلات (**الكتاب**) ، (**لواء الاسلام**) ، (**البوليس**) ، (**الموظف**) ، (**الشهر**) ، (**مجلة المجلة**) ، (**منبر الاسلام**) ببحوثه عن مظاهر الحياة وقيمها فى العصور الاسلامية حتى لتربو بحوثه ومقالاته على الثلاثمائة .

وقد التفت العالم الأثرى الى المرأة أكثر من مرة فقد نشر فى مجلة الهندسة سلسلة أبحاث عن أثر المرأة فى العمارة الاسلامية ويعنى بها مساهمتها فى المنشآت المعمارية الخيرية من مدارس وخوانق وربط .

وحسن عبد الوهاب هو الذى جمع ٨٠٠ ثمانمائة ترجمة لنساء متعلمات فى العصر الاسلامى مثل زينب فواز وأمثالها .

وله فى مجلة الهندسة سلسلة أخرى من الأبحاث عن الآثار الجميلة المستترة مثل مدرسة أبى بكر مزهر ، ومسجد أصلم السلحدار ورباط أحمد بن سليمان وهى آثار قيمة وان لم تذع شهرتها بين عامة الناس فظل العلم بها وقفا على الخاصة ، وما أقلهم بين الأقوام .

وفى مجلة الهندسة أيضا بحث عن (**القاشانى فى الآثار العربية بمصر**) (١٩٣٤ – أحصى فيها جميع الآثار التى بها قاشانى وبحث عن (**التصوير عند العرب**) (نشر ١٩٣١) وبحث عن (**الأزبكية ماضيها وحاضرها**) .

أما جريدة الأهرام فقد ذهبت بالنصيب الأوفى فى مقالاته وبحوثه .. لقد نشر فيها ما ينيف على مائتى بحث بين السنوات ١٩٣٨ – ١٩٦٢ ، فى الآثار والحضارة الاسلامية وتاريخ مصر .. وله محاضرات بالمجمع العلمى المصرى منها بحث فريد عن (**توقيعات الصناع على آثار مصر الاسلامية**) ولهذا البحث مقدمة عن نشأة الصناعة والمؤلفات التى وضعت فيها فى العصر الاسلامى ثم توقيعات الصناع على منتجاتهم فى العمارة الاسلامية بمصر ..

وبحث عن (**الآثار المنقولة والمنتحلة فى العمارة الاسلامية**) جمع فيه كل ما جاء فى الكتب القديمة من الآثار التي انتحلها الخلفاء والحكام أو الآثار التى استخدموا فيها أنقاض آثار قديمة سابقة كما فعل المتوكل حين استخدم أحجار معبد وكنيسة مصريين فى بناء مقياس النيل بالروضة .

وبحث عن (**تخطيط القاهرة وتنظيمها منذ نشأتها**) . وهذا البحث مدعم بالخرائط والصور النادرة .

وبحث عن (**طرز العمارة فى ريف مصر**) .

ومقالاته فى الأهرام ترجم الكثير منها فى جريدة (**البورص**) .

وقد طافت هذه المقالات عدا ما تناولته من تاريخ الآثار بموضوعات أخرى مثل النقاش مع المرحوم **محمود سعيد** حول تصحيحات هندسية معمارية وخان الخليلى وتقاليد الدولة الفاطمية فى شهر رمضان واكتشافه لتابوت المشهد الحسينى .

ويتصل ببحوث الرجل المكتوبة ، محاضراته فى المعهد اليوسابى عن (**وحدة الفن بين الآثار الاسلامية والقبطية**) .

ومحاضراته فى الجمعية التاريخية المصرية عن (**خرائط مصر الجغرافية**) وعن (**مدينة رشيد وآثارها**) . منوها بأهمية رشيد الأثرية من ناحية استعمال مهندسيها للآجر مما حدا بالعلامة الأثرى **ماكس هرتس** الى القول : (**أن بيوت رشيد فيها تفاصيل تعد من كنوز العمارة**) .

وكذلك محاضراته فى المجمع العلمى المصرى وفى الاذاعة .

كما حاضر حسن عبد الوهاب عدة سنوات فى مدرسة الثقافة الأثرية ،

قسم الادلاء والترجمة الى أن أغلقت سنة ١٩٥٨ .

وقد اشترك حسن عبد الوهاب فى نشر النصوص التاريخية فى أجزاء كتاب النصوص العربية مع **مسيو فييت وكروسول** وآخرين ابتداء من الجزء الثامن الى الجزء الثانى عشر .

كما أشرف الرجل على اعداد القسم الاسلامى . بمتحف الحضارة وكتب تاريخه فى دليل المتحف الصادر سنة ١٩٤٩ .

ومثل حسن عبد الوهاب بلاده فى عدة مؤتمرات .. مثلها فى مؤتمر الآثار ببغداد سنة ١٩٥٧ ، وقدم فيه بحثا عن الرسومات الهندسية فى العمارة الاسلامية .

وقبله اشترك فى مؤتمر دمشق سنة ١٩٤٧ ممثلا للجامعة العربية وقدم فيه بحثا عن مميزات العمارة الاسلامية مع اعداد معرض عن طرز العمارة الاسلامية فى مصر .

وقد طبع البحثان فى كتاب المؤتمر .

وساهم فى مؤتمر الآثار الثالث بالرباط ببحث عن (**خانقاه فرج ابن برقوق وما حوله**) . واشترك فى مؤتمر المستشرقين باستامبول سنة ١٩٥١ ببحث عن (**التأثيرات العثمانية على العمارة الاسلامية فى مصر**) . وهذا البحث الأول من نوعه فى العربية فلم يدرس الآثار العثمانية فى مصر الا المهندس الفرنسى بوتى على أن الاستاذ حسن عبد الوهاب أتى فى بحثه بنظريات جديدة وضحها بالصور والرسوم .

كما زار مراكز الآثار الاسلامية : الأندلس — أشبيلية — قرطبة — طليطلة ، وعرج على باريس ومتاحفها .

وطاف بمدن شمال أفريقيا : القيروان — المهدية — سوسة — تونس — الجزائر — فاس — مكناس — الرباط . وفى البحث الذى ألقاه فى مدينة (فاس) عرض لظاهرة هامة فى الآثار الاسلامية هى اجتماع الخطين الكوفى والنسخى فى أثر واحد . وعدد الآثار المصرية التى اجتمع فيها الخطان .. وهى ظاهرة لها دلالتها الفنية عند دراسة الآثار .

وتفقد آثار الأقطار الاسلامية : العراق ، سوريا ، فلسطين ، مصورا هذه الآثار ومن أجل هذا الغرض يقتنى الرجل العالم أحدث آلات التصوير ، وهنا نقرر أن الصور الواردة فى جميع انتاجه العلمى ومؤلفاته هو صاحبها .

وصاحب هذه الجهود كلها له باع فى الكشف الأثرى تذكره الصفحات المطوية فى تاريخ العاملين فباسم حسن عبد الوهاب تقترن هذه الاكتشافات :

١ — تابوت المشهد الحسينى .

٢ — فسيفساء قبة الصالح أيوب .

٣ — المحراب القديم بالجامع الأزهر .

٤ — مشكاتان بالمينا فى جامع أبى النجا بفوة (فى المنطقة بين دمنهور دسوق) .

٥ — شباك مكفت بالذهب والفضة فى جامع شيخون بالصليبة .

٦ — قطع كثيرة من الزجاج المرصع بالمينا اتضح أنها تكمل تحفا أخرى فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة .

هذا عدا تصويبات لمنشىء الآثار وتحقيق تواريخها وهى كثيرة ، كاكتشافه اسم مهندس مدرسة السلطان حسن ، وتحقيقه مشكلة قبر الاسكندر وابرازه أهمية رباط ابن سليمان فيما يختص بصناعة الفسيفساء واستعمالها .

جهود مخلصة للعلم .. للوطن .. جهود جليلة على تواضع صاحبها شأن العلماء ولا يظلمها الا تناثرها على النحو الذى أسلفنا .. وهى جهود ظلت حياته مستمرة فى تواصل ودءوب كان صاحبها يعكف عليها فى صمت لا تقطعه شواغل المادة ولا تزحمه تفاهات دنيا الناس فلم تكن للرجل أمنية سوى أن يرى آثاره منشورة بطريقة مشرفة يطيب لك أن تسمعه وهو يفصلها فى حفاوة حتى اذا بلغ الحديث دور المال فى اخراجها كان يصمت صمتا بليغا .. ان الذخائر التاريخية التى تستقر فى مكتبة حسن عبد الوهاب والرجال العلماء ملك لمصر وللحقيقة وللتاريخ ..

ومن حق هؤلاء جميعا أن تجلوها بأسلوب علمى يعمم الانتفاع بها .. ويحقق الغاية منها .

رحم الله الانسان الفنان العالم حسن عبد الوهاب بقدر ما أدى فأجمل وأعطى فأوفى ... وخلد ذكراه ..

دكتورة نعمات أحمد فؤاد

طاهر الطناحى

بين معاصريه

من الأدباء والصحفيين

فقدت الأمة العربية فى الخامس عشر من شهر أبريل الماضى أديبا عربيا كبيرا ، وصحفيا قديرا ، ألا وهو الأستاذ **طاهر الطناحى** الذى توفاه الله بعد حياة حافلة بالعمل فى الميدان الصحفى والأدبى تمتد الى نحو أربعين عاما .

وولد الطناحى فى أواخر القرن الماضى فى مدينة دمياط وتعلم فى مدراسها ثم التحق بكلية دار العلوم بالقاهرة حيث تخرج فيها ، وكان على اتصال دائم بالثقافة الأجنبية وترجماتها المختلفة ، وقد واتته تلك الثقافة عن طريق عمله فى الميدان الصحفى والأدبى واتصاله بكبار الشخصيات الأدبية . فتمكن من الاطلاع على ذخائر اللغات الأجنبية الى جانب التراث العربى القديم الذى عكف على دراسته والنظر فيه والافادة منه والاطلاع على شتى نواحيه .

وقد كانت لطاهر الطناحى صولات وجولات مع أعلام الفكر العربى الحديث من العشرينات فى هذا القرن فاتصل **بالمنفلوطى وحافظ ابراهيم وأحمد شوقى وأحمد أمين ومحمد حسين هيكل وطه حسين والعقاد** وغيرهم من القمم الأدبية .

وكان دائما يدعونى الى الاتصال برجال الفكر ويشجعنى على ذلك ويقول : ان الصحفى الناجح يقاس نجاحه بمدى اتصالاته بأعلام الأدب والحديث عنهم ونقل أرائهم وأفكارهم ولذلك كان دائما يسند الى فى الخمسينات وأوائل الستينات الاستفتاءات الأدبية فى مجلة الهلال والندوات الفكرية ، وكان يفضلها على المقالة الأدبية ، ويرى أن **الأديب الحق لابد أن ينزل الى هذا المعترك قبل أن يحرر مقالا** .

ومن الأدباء الذين اتصل بهم طاهر الطناحى الأديب الراحل **مصطفى لطفى المنفلوطى** الذى ذكر عنه أنه كان يميل الى شعر المتنبى وأبى تمام والبحترى ، وكان يعتقد أن الشريف الرضى أحسن شاعر فى غزله وفخره ، ولا سيما فى حجازياته، أما فى النثر فيقول الطناحى أن المنفلوطى كان يقول : ما رأيت مؤلفا يكتب بقلم واحد كابن خلدون ، فى مقدمته ، وكان يرى ابن الاثير كاتبا اذا استرسل ولم يسجع ، وأنه بعد المائة الثامنة من الهجرة لا يجد كاتبا الا ما يجده المعدن من الماس فى الفحم الحجرى !

واتصل طاهر الطناحى بأمير الشعراء **أحمد شوقى** وشاعر النيل **حافظ ابراهيم** ونقل عنهما كثيرا من الروايات والأشعار وعندما انتقلا الى رحمة الله تعالى زار قبرهما ونشر مقالة شديدة اللهجة طالب فيها المسئولين بالعناية بقبرهما واقامة ضريح كبير يليق بمكانتهما الأدبية ، وقد احدثت هذه المقالة التى نشرها فى مجلة كل شىء عام ١٩٣٢ هزة أدبية كبيرة وشرع المسئولون فى تنفيذ هذه الفكرة غير أن المشروع لم يلبث أن عفى عليه الزمن لسقامة الروتين الحكومى فى هذه الفترة .

وقد سمعت أن الأستاذ **يوسف السباعى** سكرتير عام المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية يفكر الآن فى انشاء مقبرة الخالدين ، فلعل هذا الأمل الذى داعب طاهر الطناحى فى فترة من الفترات يخرج الى حيز التنفيذ بعد سنوات طويلة ! .

وروى الأستاذ طاهر الطناحى أنه كان يزور **حافظ ابراهيم** فى بيته بالجيزة فسأله رأيه فى زميليه **أحمد شوقى وخليل مطران** فقال رحمه الله .

« انى أفضل شوقى ومطران على نفسى ، أما الأول فلثبات ذهنه فى شعره فقد نظم بيتين فى قصيدته عن اللورد كارنافون مكتشف قبر توت عنخ آمون وددت لو كانا لى بما يشاء من شعرى حيث يقول :

أفضى الى ختم الزمان ففضه
وحبا الى التاريخ فى محرابه
وطوى القرون القهقرى حتى أتى
فرعون بين طعامه وشرابه

أما خليل مطران فأفضله على نفسى لرقة وصفه حين يصف مصر فيقول :

بلدة من حيائها دعة الوا
دى ومن كبريائها الأهرام

أو حين يصف الجندى بقوله :

من كل وثاب وعلى رمحه
كأنه البغتة اذ ينبرى

ولو كان مطران يعنى باللفظ عنايته بالمعنى لسبقنا جميعا ، أما أنا فانى أميت المعنى اذا لم يتفق لى لفظ رائع وأستاذنا كلنا والنجار « الدقى » للشعر هو **اسماعيل صبرى** فقد كانت له أذن لا تخدعه فى التمييز بين الغث والسمين ! » .

وكذلك جمعت طاهر الطناحى بالأديبة الكبيرة « **مى زيادة** » صلة قوية ونشر كثيرا من رسائلها ورسائل الأدباء اليها على صفحات الهلال ودعا الى تمجيد ذكراها وقال ان الحكومات ينبغى أن تهتم بتراث الفكر والأدب فى البلاد العربية والمحافظة عليه من الضياع كما تصنع فى المحافظة على آثار الفن الاسلامى ولو كان منقوشا على جدار خرب أو مقبرة متهدمة !

ونادى الطناحى بتأليف كتاب بعنوان « **معجز شوقى** » اسوة بذلك الكتاب الذى ألفه أبو العلاء المعرى بعنوان « **معجز أحمد** » وقد جمع فيه أحسن ما جاء فى شعر أحمد بن الحسين أبى الطيب المتنبى من المعانى الخالدة والحكم البليغة وشرحه شرحا قيما ، وهو لا يزال محفوظا فى قسم المحفوظات بدار الكتب المصرية حتى الآن لم تمتد اليه يد كريمة بالاحياء والطبع الحديث ، والكتاب الذى طالب المسئولين بتأليفه هو كتاب « **معجز شوقى** » يجمع فيه حكمه ومعانيه الخالدة ويتولى شرحها أديب بليغ ، فمما لا ريب فيه أن فى الشوقيات وفيما ألفه شوقى من روايات وفى كتابه « أسواق الذهب » وفى « أراجيزه » ، دول العرب وعظماء الاسلام ، ذخائر نفيسة من غذاء الفكر والنفس والوجدان ومن دروس الحياة ، ومن عبر الأيام والليالى مما يكون دستورا للشباب فى كل جيل ، ولو أن حكم شوقى ومعانيه جمعت فى كتاب لفاقت ما أتى به المتنبى وأربت على ثلاثة أضعافه .

وقد جمعت طاهر الطناحى بالأستاذ **أحمد أمين** صلة وثيقة اذ دعته الهلال الى الكتابة فيها منذ عام ١٩٣٠ فلبى دعوتها ومكث ينشىء فيها المقالات القيمة التى جمع منها كتاب « **فيض الخاطر** » وكان آخر مقال نشره فى الهلال هو مقال مايو عام ١٩٥٤ ونشر تحت عنوان « يضحك قوم ويبكى آخرون » وقد ضحك أحمد أمين على أثره على الحياة ضحكة ساخرة ورحل عنها قانعا بالراحة والسلام والذكر الجميل ، والذكر للانسان عمر ثان .

ويستعير الأستاذ الطناحى عبارة أديبنا الراحل **عباس محمود العقاد** فى رثاء أحمد أمين فيقول انه لم يكن فردا بل كان مدرسة نافعة وهى مدرسة المحافظة المجددة وهى المدرسة الوسطى بين القديم والجديد وبين الرجعة الى الوراء والوثبة للأمام .

ومن الأدباء الذين عرفهم الطناحى حق المعرفة ونقل عنهم أحاديثه الصحفية وانتصاراته الأدبية الأديب الراحل **الدكتور محمد حسين هيكل** الذى ظل الطناحى على صلة به حتى انتقل الى الرفيق الأعلى فى ديسمبر عام ١٩٥٦ ، وقد ألقى الأضواء على حياته وحياة الصفوة الممتازة من الأدباء والمفكرين فوضع فى أيدينا مفاتيح دراسة حياتهم ودراسة أدبهم ، ومن ذلك أنه سأل الأديب الراحل الدكتور هيكل ذات يوم : لماذا آثرت الاشتغال بالأدب على الاشتغال بالصحافة ، وما أهم درس تعلمته فى حياتك الأدبية ؟ فقال : لكل انسان مثقف حرفتان ، حرفة لكسب الحياة ، وحرفة للمتاع بالحياة ، وهذه الحرفة الثانية هى التى تلذ صاحبها ، وكثيرا ما تستنفد من وقته ، ولاسيما فى أيام الشباب أكثر مما تستنفد منه الحرفة الأولى ، وقد كانت الكتابة وكان الأدب هما بالنسبة لى الحرفة الثانية ، حرفة المتاع بالحياة ، وبدأت مزاولتها منذ أن كنت طالبا بالحقوق وقبل أن أشتغل بأى حرفة لكسب الحياة ، فلما اشتغلت بالمحاماة لم أنقطع عن الكتابة ، واذا كانت السياسة فى ذلك الوقت تشغل

المصريين جميعا ، والشبان المثقفين منهم خاصة فقد مالت بى حرفة المتاع بالحيـــاة الى الكتابة السياسية ، وبعـد سنوات معدودات أصبحت هذه الحرفة نفسـها حرفتى لكسب الحيـــاة أيضا اذ توليت تحرير جريدة السياســـة ، ثم ألفت من الكتب ما ألفت .

ولما سأله الطناحى عن أثر دراسة القانون فى أدبه أجاب قائلا : لا شك أن دراستى للقانون أفادتنى فى حياتى الأدبية فالأسلوب القانونى منطقى دقيق يعتمـــد على الفكرة ، ودقة أدائها أكثر مما يعتمد على اللفظ المنمق المزوق والقوانين بوجه عام تقتضى كاتبها ألا يزيد فى ألفاظه على ما يقصد من المعانى ، وهذه فى نظرى فائدة كبيرة لكل مشتغل بالكتابة ! .

ولم يكن الأدباء فقـط موضـع اهتمامات الطناحى بل كان رجال الفن بوجـه عام يلفتون نظـره ويثيرون عنايته ، وقد روى عن مطران أنه كان معه ذات يوم فحكى له عن نابغة الغناء « **عبده الحمولى** » فقال أنه اجتمع بهذا النابغة مع بعض اخوانه فى رمضان فأفطروا وتسامروا هنيهة ، وعرضوا أن يذهبوا الى جامع سيدنا الحسين لينشد بعض التسابيح على مئذنة المسجد بعد أذان العشاء فلم يتردد عبده الحمولى فى القبول ، وما ذاع ذلك فى حى الحسين حتى امتلأت المقـــاهى وشرفات المنازل والساحة الممتـــدة أمام الحسين بالناس وصعد عبده الحمولى على المئذنة وبدأ انشاده ، بصوت هادىء ينحـــدر الى المسامع ، وفيه كل الوقار من خشية الله ، وكل الرجاء فى فضل الله ، وكان يغالب العاطفة المتدفقة فى قلبه ليتدرج فى ابرازها ، والجمهور فى أثر كل وقفة من وقفاته يكبر فى هـــدوء ويستمتع بآهات رزينة .

وناشد الطناحى **الموسيقار محمد عبد الوهاب** ، وكان من أشد المعجبين به ، بالقيـــام على مئذنة سيدنا الحسين لانشاد بعض التواشيح الدينية ، وقد تحقق أمل الطناحى بعض الشىء عندما قدم الموسيقار محمد عبد الوهاب بعض الأدعيـــة الدينيـــة فى اذاعة الشرق الأوسط فى رمضان المنصرم .

كما كان الطناحى من أشد المعجبين بأغنيـــة **الشـــاعر أحمـــد رامى** « يا ظالمنى .. يا هاجرنى » التى تغنيهــــا كوكب الشرق **السـيدة أم كلثوم** ، ويرى فى رامى شـــاعرا يمتاز برقة الأسلوب ، وخفة الروح ، ودقة الحس ، وجمال المعنى ، وأهاب بالسيدة أم كلثوم أن تحيى لنا فى أغانيها فن **سيد درويش** كما تحيى أشعار شوقى وحافظ ابراهيم .

وقد كانت لطاهر الطناحى فلسفة خاصة فى حياته جعلته محبوبا لدى جميع معارفه وزملائه ، وقد استمدها من اطلاعاته الواسعة ونظراته فى كتب الأقـــدمين والسـلف الصـــالح ، وما اطلع عليه من ترجمات حديثه فى علم النفس **لديل كارنجى** وغـيره من العلماء وفى هذا يقول « عش سعيدا واستقبل الحياة مبتسما فى شجاعة ، وتفاؤل ، فان الحيـــاة جديرة بأن تعاش وليس فيهـــــا من المتاعب الا ما صنعه الانســـــان لنفســه ، أو ما صنعه الانسان لأخيه الانسان ، ولا من الذى سماها « دنيا » لأنها دنيئـــة ومن ذا الذى بكى لأول مرة وسكب فيها الدموع ومن كان أول من شــــوه جمال الحيـــاة فى نظر الانسان » !

وقد كان الطناحى يحمد الله دائما على صحته التى ظلت جيدة الى بعد الستين ثم أصيب فى أواخـر أيامه « بالشلل » فنقل الى المستشفى ، ولما شارف الشفاء توجه الى بيته لاستكمال علاجه ، وحمد الله على ذلك وقام فى الصباح يتوضأ ويصلى غير أن الموت لم يلبث أن عاجله فانتقل الى جوار ربه .

رحمه الله رحمة واسعة وأمطر على جـدث طاهر شـآبيب الرحمـــة والرضوان ! .

دكتور جمال الدين الرمادى

ميرامار

(نجيب محفوظ)

هل هى شكل جديد من أشكال التعبير الأدبى ؟!
أم هى رواية من روايات وجهة النظر ؟ !

اذا كانت العوامة التى تهتز لكل حركة خارجية توحى بعدم الأمان ، فالفنـــدق بطبيعته يوحى بعـــدم الاستقرار . واذا كانت العوامة تضم مجمـــوعة من اللامنتمين ، فالفندق يضـــم مجمـــوعة من الرافضين والمرفوضين ، وهم بطبيعة الحال غير اللامنتمين ، فاللامنتمى يقف عند حدود اللاانتماء ولا يبحث بعد ذلك عن طريق يفرج أزمتـــه . أما هؤلاء الرافضون والمرفوضون فلكل منهم طريق يسعى جاهدا الى تحقيقه ، وان كان بينهم كذلك من أنهى التطور مسيرته فى الحياة ، واضطره الى القبوع بين الجدران القديمة التى يعكس قدمها شيخوخته كما يعكس عزها القديم مجده الغارب .

وكما كانت العوامة هى البطـــل الحقيقى فى (**الثرثرة**) فالفندق هو بطل (**ميرامار**) ففيـــه نلتقى بهذا الحشد المتنافر من الشخصيات .

هـــذا (**عامر وجدى**) الصحفى العجوز المتقاعد . ذو التاريخ المشرف فى الكفاح السياسى من أجل الحرية والاستقلال ، انه كبقية جيله يعذبه احساسه بالقدم والشيخوخة بعد أن انتهت أمجاده الصـــحفية الى لا شىء ، وأصبح مضطرا أن يعيش بقية عمره كما لو لم تكن له بداية وقمـــة . لذلك نراه يرحـــل الى الاسكندرية قاصدا صديقته القديمة (**ماريانا**) صاحبة (**ميرامار**) التى تخفف حتما من حدة احساسه العميق بالشيخوخة والعجز ذلك الاحساس الذى يواجهه بعنف حتى ينعكس على كل ما تقع عليه عيناه ، ينعكس على **ماريانا** :

« طويلة رشيقة ، الشعر ذهبى ، والصحة لا بأس بها ، ولكن بأعلى الظهر احديداب ، والشعر مصبوغ حتما ، واليد المعروقة وتجاعيـــد زاويتى ألفم تشى بالعجز والكبر » . كما ينعكس على **العمارة** ذاتها :

« العمـــارة الضـــخمة الشـــاهقة تطالعك كوجه قديم ، يســـتقر فى ذاكرتك ، فأنت لا تعرفه ولكنه ينظر الى لا شىء فى لامبالاة فلا يعرفك . كلحت الجـــدران المقشرة من طول ما استكنت بها الرطوبة » .

وقبل كل شىء ينعكس على نفسه فيعتم حياته « زمن البلاغة ولى ، هل عندك عبارة تصلح لراكب طيارة ؟! »

الحيـــاة تندفع مسرعة ، وهو ما زال كما كان فى شبابه من جيل البلغاء وكما يقولون ان من لا يتقدم يتأخر ، فلا يكفى أن تتحصن فى الموقع الذى انتهيت اليه ، فهناك من يلهثون ليبعدوك عن عجلة القيادة ويحلوا محلك ، وهذا ما حدث له ، وهو سر مأساته اذا أمكن أن نطلق لفظة ـ **مأساة** ـ على ما انتهى اليه .

وهـــذا (**طلبه رضوان**) الموضوع

تحت الحراسة والذى فقد الأمن والطمأنينة فهرع الى الفندق يتحصن به كبقية من مجد قديم عله يجد فيه ما افتقده فى حياته الطبيعية .

وهذا (**حسن علام**) الاقطاعى الشاب ابن المجد الغارب الذى يدرك أن الحياة هى الأخرى تتطور ، وأنها فى تطورها تتركه وراءها رمزا لعهد مضى وقيم بادت . ويتبلور احساسه بأزمته بعد أن رفضت احدى قريباته طلب زواجه منها بحجة أنه غير مثقف ، والمائة فدان على كف عفريت . وكان يمكن فى ظل القيم السالفة أن يكون (حسن علام) هو الرجل المناسب لأى فتاة ، لأنه يملك امكانية الحياة كما كان يراها المجتمع القديم ، **أما الآن فان امكانية الحياة ليست فيما يملكه الانسان ، بل فى الانسان نفسه ومواهبه وقدراته** . لهذا أصبح حسن علام الشاب نموذجا لقيم بائدة . ولأنه يرفض أن يكون ماضيا ، فانه يلجأ الى الفندق كحل مؤقت للأزمة حتى ينتهى هو الآخر الى حل دائم يمنحه الطمأنينة والسلام .

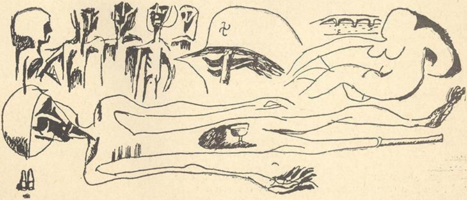
وهذا (**سرحان البحيرى**) وكيل حسابات باحدى شركات الغزل ، المفروض أنه أكثر النزلاء تحمسا للوضع الجديد لأنه أكثرهم استفادة منه فهو عضو مجلس ادارة وعضو بالوحدة الاساسية ، ولكنه فى الواقع مختلف تماما لأن أطماعه لا تقف عند حد وظيفى فلا قيمة للحياة بلا ڤيللا ولا سيارة ولا امرأة . انه يحلم بالثراء العريض ، وفى سبيل رغباته يستخدم كل الوسائل حتى اللصوصية فيسرق الغزل من المصنع ويهربه فى احدى عربات اللورى . كما أنه يحطم كل قيد يحس أنه يكبله حتى لو كان قيد الحب كما فعل مع **زهرة** ومن قبلها مع **صفية** . لجأ الى الفندق ليقتنص صيدا ظنه سهلا ، فاذا الصيد يعريه ويكشفه أمام النزلاء ويضطره الى مغادرة الفندق غير مأسوف عليه .

وهذا (**منصور باهى**) المذيع باذاعة الاسكندرية ، المثقف الصامت المنطوى على أسرار لا يعرفها الا هو وأخوه ضابط البوليس . ازدادت أزمته حدة بعد أن قبض على رفاقه فى التنظيم السرى وأصبح يعانى الاحساس بالضآلة والتفاهة ، فهو معتقد بأنه كان لابد أن يكون معهم . ويحاول أن يكفر عن ذنبه بالعناية بـ (**بدرية**) زوج صديقه وأستاذه « **فوزى** » المقبوض عليه ، والتى كان يحبها أيام تلمذته بالجامعة .

وبرغم أنه أفلح فى جذبها اليه وصرفها عن مأساة زوجها حتى أنها طلبت منه الزواج بعد أن منحها زوجها الحرية ، الا أنه لم يوفق الى حل يخلصه من عذابه ولذلك رفض الزواج منها وهو الراغب فيه ، وتركها مصعوقة برفضه . متشككة فى سلامة تصرفاته .

وأخيرا هذه (**زهرة**) الريفية المكافحة المتحررة من قيود الريف التى تحاول أن تكبلها بزوج من جيل جدها فلا تجد بدا من الهروب الى ماريانا ـ أيضا ـ باعتبارها زبونة قديمة لأبيها ، وباعتبارها البندرية الوحيدة التى تعرف كيفية الوصول اليها . هى الدينامو الذى يحرك أحداث القصة أو الكاسحة التى تحطم جليد الفندق .

فالفندق أشبه ما يكون باستراحة فى الطريق يلجأ اليها المتعبون اللاهثون ريثما تتاح لهم فرصة للاستمرار . انه محاولة « **لاستجماع الأنفاس** » . وان كان بالنسبة للبعض مأوى وملجأ أخيرا لا يتلوه تفكير فى خروج . هكذا استقر فيه ـ كحل أخير ـ العجوزان « **عامر وجدى** » و « **طلبه مرزوق** » اللذان فقدا معنى





ن . محفوظ

وجودهما فى الحياة . الأول باحالته الى المعاش ، والآخر بوضعه تحت الحراسة . ومع أن كلا منهما يختلف عن الآخركل الاختلاف فى طبيعة الدور الذى لعبه فى الحياة .. الا أنهما انتهيا الى نفس النهاية . فعامر وجدى السياسى الصحفى الحزبى المناضل من أجل الحرية والاستقلال ، لابد أن يختلف عن الثرى المرتمى فى أحضان السراى . وهما بالفعل كذلك ، ولكن فى الماضى . أما الحاضر فيجمعهما معا وينتهى بهما الى نفس النهاية .

واستقر فيه كحل مؤقت « **حسن علام** » و « **سرحان البحيرى** » و « **منصور باهى** » و « **زهرة** » يجمعهم جميعا البحث الملح عن الأمان ويفرق بينهم الأسلوب المرجو للخلاص . **حسن علام** الاقطاعى الشاب صاحب المائة فدان ، الذى يطارده شبح الاستيلاء على أرضه فيتحول الى مشرد ... يسعى جاهدا للخلاص بالاشتغال فى التجارة أو أى مشروع « غير كبير » لئلا يلفت اليه العيون المحدقة . أما **سرحان البحيرى** فهو فيما يبدو الصورة المعكوسة لحسن علام . المفروض أنه يمثل القيم الثورية الصاعدة التى تحل محل القيم الرجعية الهابطة . الا أنه النموذج المنحرف للصعود فهو طامع لا تكفيه الوظيفة ولا المناصب التى يتقلدها . لقد بدأ من النقطة التى تبدأ منها زهرة . فقيرا يريد الحياة ، ولكنه يختلف عنها فى تصور طريق الخلاص فهو يسعى الى مآربه باللصوصية أما هى فتعمل وتجلس بين الرجال باصرار للمحافظة على نفسها ، وبنفس الاصرار الذى تتعلم به القراءة والكتابة . وبرغم أن زهرة تملك امكانيات هدمها ، فهى جميلة وجاهلة ، الا أنها ليست غرة .

وبرغم أن سرحان البحيرى يملك امكانيات بنائه ، فهو متعلم وذو مركز مرموق ، الا أنه ليس جادا . وبرغم أنها ريفية ، الا أنها ليست ساذجة .

لقد صهرتها تجاربها المحدودة فى الريف مع أبيها ، ثم بعد أبيها .. حينما استأجرت نصف فدان وزرعته بنفسها لكى تحافظ على كرامتها ولا تحوجها الايام لمثل ما تحوج اليه غيرها من المعدمات ، فاما الانحراف واما الاقتران بعجوز ثرى يعوض كل منهما نقصه فى كمال صاحبه . وحينما يضيق عليهما الخناق فى قريتها ، تهرب الى « **ماريانا** » فى « **الميرامار** » لتعيش فى عالم غير عالمها ، يحدوها أمل كبير فى الانتصار على القدر الظالم . تريد أن تمتص رحيق عالمها الجديد بكل ما فيه من خبرة وثقافة .

ويصر عالمها الجديد على أن يمتص شبابها ... بلا مقابل . تريد أن تتعلم ويريدون ان يأكلوا جمالها دون أن يدفعوا لهـا ما تريد . وتصر على الحياة انسانة ، ويصرون على النظر اليها جارية . وتتصارع معهم وتخرج من صحبتهم باصرارها ، وان تركت تجربتها مسحة عميقة من الحزن ينضج ولا شك شبابها ، ويصقل شخصيتها .

واذا كان (**حسن علام**) و (**سرحان البحيرى**) يمثلان التكالب على الحياة بمختلف الأساليب ، والبحث الملح عن الطرق المؤدية اليها كما فى حالة سرحان ، أو التى تحافظ عليها كما نرى فى حسن علام ، فان زهرة تمثل ارادة الحياة بأسلوب واحد ، والبحث عنها بطريق واحد صعب ولكنه يقى النفس من أمراض النفس التى تعذب صاحبها لحظة يفيق الضمير .

والحقيقة أن هناك تشابها كبيرا بين شخصيات الرواية . هناك تشابه بين سرحان البحيرى وزهرة . **كلاهما يريد الحياة ، وكلاهما تختلف وسيلته لتحقيق ما يريد .**

وهناك تشابه بين حسن علام وصفية . فكلاهما كان ... وكلاهما يتمسك **بما هو كائن** . وهناك تشابه بين طلبة رضوان وماريانا .. **فكلاهما يمثل المجد الغابر ، وكلاهما يعيش على ماضيه** . وأخيرا ، هناك تشابه بين عامر وجدى ومنصور باهى **فكلاهما تعذبه السياسة الأول يعذبه ماضيه ، والثانى يعذبه حاضره ، وكلاهما يعذبه احساس بالمهانة .**

فاذا كانت القصة تضم هذا الحشد المتنافر من الشخصيات ، فان أهم ما تثيره من انتباه هو بناؤها الفنى ، وهو شىء جديد على أدب **نجيب محفوظ** كما أنه يعتبر استمرارا لمحاولته الأخيرة فى تطوير الرواية شكلا ومضمونا ، هذه المحاولات التى بدأت فى « **اللص والكلاب** » وتقدمت فى « **السمان والخريف** » وتعثرت فى « **الطريق** »

وانطلقت فى « **الشحاذ** » وغاصت فى « **ثرثرة فوق النيل** » ، وأخيرا ، ها هى تتحول فى « **ميرامار** » الى درب جديد من دروب التعبير الأدبى هو « **رواية وجهة النظر** » أو الرواية التى تحكيها شخصياتها كما تراها ، وعلى هذا فاننا نرى **نفس الأحداث تتكرر أربع مرات بعيون أبطالها الأربعة** . العين الأولى عين الصحفى العجوز « **عامر وجدى** » . والعين الثانية عين الشاب الثرى « **حسن علام** » والعين الثالثة عين الشاب الطموح « **سرحان البحيرى** » وأخيرا نلتقى بعين المثقف الضائع « **منصور باهى** » .

واذا كانت الأشياء تختلف أمام العين الواحدة باختلاف حالاتها النفسية والمزاجية ، فمما لا شك فيه أن الاختلاف يتسع اذا تعددت العيون الرائية . وينعكس التباين فى الرؤية على الأسلوب ، الذى يختلف فى الموقف الواحد ، ولعل أبسط موقف يوضح هذا التباين هو وصول زهرة الى الفندق ليقول عنها **عامر وجدى العجوز** :

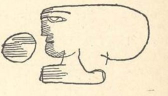
« رأيت أمامى وجها أنشرح له صدرى . من النظرة الأولى ، وجها أسمر لفلاحة مطوقة الرأس والوجه بطرحة سوداء . أصيلة الملامح . مؤثرة جدا بنظرة عينيها الحلوة المترقبة » .

ويقول عنها **حسن علام** : « فتحت شراعة الباب عن وجه جميل . أجمل مما يليق بخادمة . أجمل مما يليق بسيدة . يا لها من شابة مليحة . وسوف تعشقنى من النظرة الأولى » .

ويصفها بأنها « جادة أكثر مما يليق . سوف تكون زينة أى شقة أستأجرها فى المستقبل . وهى أجمل من قريبتى الحمقاء التى قررت أن تختار عريسها » .

أما **سرحان البحيرى** فيراها : « ثمرة ناضجة وما على الا أن أقطفها . ولكن جسمها برىء فيما يبدو ، ولا علم لى باستعداداتها . انى أحبها ولا غنى لى عنها . وددت أن يضمنا مسكن واحد بعيدا عن هذا البنسيون الذى لا يخلو عادة من متطفلين ثقلاء » .

وهو يشك فى عذريتها « ليست بالغرة ولا بالهشة . ولكن هل آخذ القصة بحرفيتها ؟ ان اللائى يهربن من القرية انما يهربن .. هه ؟ » .



أما **طلبه مرزوق** فيقول عنها : « سنشاهدها فى الصيف القادم فى « الجنفواز » أو « مونت كارلو » » .

أما **منصور باهى** فيراها كما يراها عامر وجدى . وهو الوحيد الذى يراها انسانة .

ومن نظرة أدركت أنها خادم ، وأنها جميلة ، ثم عرفت — والمدام تخاطبها — أن اسمها زهرة . وهى فى سن طالبة جامعية وكان ينبغى أن تكون كذلك » .

ان منصور باهى . وعامر وجدى ، هما وحدهما اللذان ينظران اليها بعين الاعزاز والاحترام وهو « عامر وجدى » الذى يختم قصتها فى الفندق بكلمات مشجعة :

« ثقى أن وقتك لم يضع سدى ، فان من يعرف من لا يصلحون له فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود » .

كما نلاحظ أن الوعى يتداخل فى اللاوعى بصورة تظهر القصة للنظرة المتعجلة مفككة ولا رباط يحكمها ، ولكنها قد تتحول بعد التأنى الى قول آخر ، فبعد أن وصلت زهرة الى الفندق وعرف عامر وجدى أنها قادمة من الريف بمفردها ، يتداعى الى وعيه ماضيه البعيد يوم قرر الرحيل الى القاهرة :

« قلت وأنا أقبل يدها المعروقة المدبوغة : « ببركة دعواتك يا أمى أصبحت رجلا ولا كل الرجال . هلمى معى الى القاهرة » . فقالت وهى تتطلع نحوى بحنان : « فليزدك الله من خيره وبركاته ، أما أنا فلن أغادر البيت ، انه حياتى وعمرى » .

لمجرد أنه يسافر الى القاهرة يصبح رجلا ولا كل الرجال ، فماذا يقال عن زهرة ؟ . حقيقة أنها لم تسافر الى القاهرة ، ولكنها سافرت الى مدينة كالقاهرة .. كما أنها فتاة ريفية جاهلة بينما كان عامر وجدى رجلا متعلما . الا نرى فى هذا الموقف مدى تطور الانسان فى المجتمع . وكذلك **ألا يوضح الفرق بين المرأة القديمة التى ترفض أن تخرج من موطنها لأنه حياتها وعمرها . وبين المرأة الجديدة التى تهاجر من أجل حياة أفضل ؟** .

ملاحظة أخيرة أختم بها مقالى عن الأسلوب ، فهو يعد اضافة الى ما اعتاد **نجيب محفوظ** أن يكتبه

من استخدام آيات من القرآن كبعد ثالث للمضمون ، وهذا الاتجاه يتضح فى مواقف متعددة من القصة لا أجد ما أختم به مقالى أجمل مما ختم به قصته وهو : « **الرحمن علم القرآن ، خلق الانسان . علمه البيان . الشمس والقمر بحسبان . والنجم والشجر يسجدان . والسماء رفعها ووضع الميزان . الا تطغوا فى الميزان وأقيموا الوزن بالقسط ولا تخسروا الميزان . والأرض وضعها للأنام . فيها فاكهة والنخل ذات الأكمام . والحب ذو العصف والريحان . فبأى آلاء ربكما تكذبان** » .

ختم بها القصة بعد أن قال لزهرة كلمة الوداع وكان الفراق يعز عليه فيهرع الى سورة الرحمن التى يدفن فى جلالها أحزانه .. كل الأحزان .

عبد البديع عبد الله



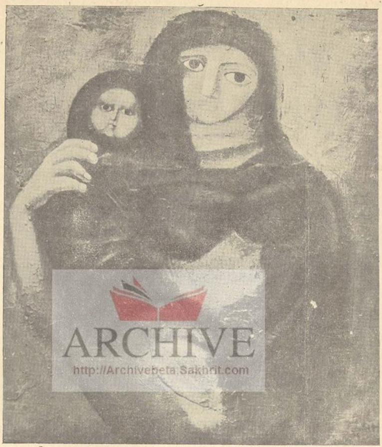
حارس المرمى الصغير

الطفل والإنسان فى معرض الفنان
جورج البهجورى

فى سنوات الدراسة **بكلية الفنون الجميلة** فى أوائل الخمسينات كنا نقضى الأماسى وشطرا من الليل فى المقاهى البلدية والموالد والأسواق والتجمعات الشعبية بالقاهرة أو حولها وفى يد كل منا كراسة **«الاسكتشات»** نحاول أن نسجل فيها بالرسم السريع وبأقل الخطوط ، الوجوه والحركات والانطباعات المختلفة للشخصيات والأشكال التى نراها فى هذه الأماكن .

وكان **جورج البهجورى** أكثر المجموعة مواظبة على هذا النوع من الرسم الذى كان يعتبره واجبه اليومى المقدس فيقضى فيه كل الوقت بعد ساعات الدراسة . وفى صبيحة اليوم التالى كنا نستعرض انتاج اليوم السابق ونبدى ملاحظاتنا على رسوم بعضنا البعض .

فى هذه الفترة **ظهرت موهبة جورج البهجورى فى رسم الكاريكاتير ..** وكان هو أول الضاحكين من رسومه لوجوهنا ووجوه الأساتذة وزميلات الدراسة . ثم شق طريقه فى الرسم الهزلى بالصحافة وعرف فى هذا الميدان **كواحد من أبرز رسامى الكاريكاتير الصحفى** . ولكن هذه الشهرة لم تجرفه **ولم تصرفه عن**



الأم

ممارســة التصوير الزيتى وتقديم انتاجه لجمهور المعارض حتى أقام فى الشهر الماضى معرضــه السادس حيث قدم ٦٠ لوحــة منتخبة من انتاجه منذ عام ١٩٦١ .

والفنــان ولد بالأقصر منذ ٣٥ عاما .. وتخرج فى قسم التصوير الزيتى بكليــة الفنون الجميلة بالقــاهرة عام ١٩٥٥ .. وقد بدأ عمله الصحفى منذ عام ١٩٥٣ .. وشارك فى العديد من المعارض العامة والدولية كان آخرها **بينالى البندقية عام ١٩٦٦** .

فى مدخل قاعة الفنــون الجميلة بالقاهرة ، حيث أقام الفنان معرضه الأخير ، واجهتنا **لوحة لوجه طفل** .. مفتوح العينين أسمر الوجنات وقد لوحته الشمس ، وكأن هذا الوجه هو عنوان المعرض أو اشــارة الى موضوع لوحاته **« الطفل »** . **فالفنان يعبر عن الكثير من القضايا من خلال تصويره للأطفال** .. وقد انشغل بهذا الموضوع منذ أكثر من ١٢ عاما .. فكان موضوع لوحاته التى نال عنها درجة الدبلوم فى التصــوير الزيتى عام ١٩٥٥ **« أطفال الحارة »** . وفى معرضه الأخير شــاهدنا (٢٧) لوحة



أولاد معروف والعربية

تصور مشاهد من حياة الأطفال أبناء الأسر الفقيرة .

وهكذا ظل البهجورى يعالج هذا الموضوع الذى يحتل الجانب الأكبر من انتاجه طوال عمره الفني رغم التطورات التى حدثت فى أسلوبه التصويرى .

كانت ألوانه كثيرة وبراقـة .. وقد سألته يومها عن سر ازدحام لوحاته بالألوان فأجاب : « **اننى أحب كل الألوان وأسعد كلما كانت « البالته » كثيرة الألوان هكذا .** » وأشار الى بالتته التى غطتها طبقات الألوان الكثيفة .. **أما** لوحات تلك الفتـرة فكانت ذات ملمس غنى براق .. والموضوعات أقل مأساوية مما أصبحت عليه الآن .

ان جـورج البهجورى **مصور تشـخيصى .. لا** يتخلى أبدا عن الموضوع الواقعى ذى **الأبعـاد** الاجتماعية والنفسية ولهـذا تحمل لوحاته قدرا كبيرا من **التعبيرية ..** ولكن هـذه التعبيرية **ليست تعبيرية ذاتية .. فأعماله** التى تقدم الينا رؤية الفنـان الذاتيـة للواقع وشخصيته المتميزة فى التشكيل .. تتضمن أيضـا الحرص على تقديم الموضوع الواضح ومحاولة اعطاء كل **الأبعاد** النفسية للشخصيات المصورة من خلال أسلوب يتضح فيه هضم المدارس الفنية الشكلية المختلفة .

ونسـتطيع أن نطلق على لوحات جورج البهجورى أنها تعبير عما خلف الشكل الظاهرى ومحاولة لاخـراج الأعماق بأسلوب موضوعى قادر على اعتصـار قلب المتفرج ودفعه الى التفكير والمناقشة . فالمأساة فى أعماق البشر مرسـومة على لوحات وتبدو من خلال مواقف وشخصيات بسيطة نلقاها كل يوم فى الطريق . **« صبى المكوجى » ، « أولاد الحـارة » ، « عمال السـيارات » ، « ماسح الأحـذية » ، « الخادمات الصغيرات » ، « راقصات الموالد »** وهكذا ..

والفنـان يناقش مشكلة الأطفال الذين يدفعهم أهلهم الى العمل فى عمر صغير فيحرمون من اللعب وأدواته وهم فى سن اللعب .. فيبدون وهم يختلسون لحظة المرح أو ينتظرونها بصبر فارغ أو يستسلمون لما هم فيه من قهر ناظرين فى دهشة وعجز الينا ونحن نتطلع الى لوحاتهم ..

ومعظم هذه اللوحات تحمل أكثر من معنى واحد محدد .. وتوحى بأكثر من موضوع رغم بسـاطة التشكيل ووضـوحه .. **« حارس المرمى الصغير »** تصور مشهدا كثيرا ما نراه فى الأزقة والشوارع التى تهدأ فيها حركة المرور فيسـتخدمها الأطفال ملعبا للكرة « الشراب » ... على الجانبين كومتين من الأحجـار تحـددان جانبى المرمى .. ثم فى منتصف المسـافة يقف طفل متحفز

ويداه على ركبتيه ممتلئا بالاحساس بأهميته .. وعيناه مفتوحتان فى تطلع يقظ .. أما الخلفيـــة التى تمثل أرضية الشـــارع فتسودها الألوان الصفراء الفاتحة التى تبرز العناصر المرسومة بالألوان البنية الداكنة .

ان هذه اللوحة البسيطة العناصر تجســــــد تعبيرية الفنان بمفهومها المعاصر .. فاللعب عند هذا الطفل ليس مرادفا للعمل غير المسئول .. انه لا يلعب ولكنه يتحمل مسئوليته كاملة .. ولهـــذا نجد فيها تعبيرا رمزيا عن الاحساس بالمسئولية وفى نفس الوقت تعبر عن الاحســـاس بالجماعة **وقيمة الدور الذى يقوم به الفرد فى المجموعة التى ينتمى اليها مهما كان هـــــذا الدور ثانويا أو بسيطا .**

أما لوحـــــة « **أولاد معـروف والعربيـــة** » فتصور مشهدا كثيرا ما نلقاه على أرصـــفة حى معروف بالقـــاهرة .. سيارة بلا عجلات وقد أصابت الشيخوخة هيكلها الذى يضيق به اطار اللوحة .. وقد خرج الفنان فى رسمها على قواعد المنظور فجعلها تبدو ضـــيقة من الجانب القريب ومتسعة من الناحية الأخرى حتى يخضـــعها لرؤيته التشكيلية المماثلة لرؤية الطفل والتى تتيح عرض أكبر مساحة من سطحها للمتفرج .. وحول هذا الهيكل أطفال يتشبثون به : ان المتفرج لا يستطيع أن يدرك بدقة ان كان الأطفـــال يلعبون أو يقومون بدور فى اصلاحها .. أحدهم جلس خلف عجلة القيادة وآخران ناما تحتها والباقون تطل رؤوسهم من الجانب البعيد وهم يتسلقونها . ان الألوان فى هذا العمل أضفت على السيارة احساسا انسانيا حتى يبدو هيكلها كما لو كان بشرة آدمية .. ولهـــذا تبدو من بعيد كأنها حيوان ضخم تكاثرت حوله كائنـــــات حية تحتفل بوليمتها .. ثم تبدو فى مرة أخرى كجـــــد عجوز تجمع حوله أحفاده .

وجـــورج البهجورى عندما يقدم أمثال هذه المضامين الفنية يوصلها الى أعماقنـــا مستغلا براءة الطفولة وسذاجتها كمجال خصب للابداع . وان مراقبـــة الفنان الطويلة لمختلف حالات الأطفال فى الأزقة والحارات هى التى توحى له بمعالجـــــاته الجديدة للموضوعات .

وأحيانا ما يعيـــــد الفنان رسم موضوعاته أو شخصياته .. فهناك ثلاثة لوحات للمكوجى الصغير ولوحتان



الطفل والشجرة



ج . البهجورى بريشته

لأولاد حارتنا والطوق وأكثر من لوحة لوجه الفنان ، وان هذه الظاهرة تعبر عن احساس الفنان بتطوره فى التشكيل وعدم اقتناعه الكامل بطريقة المعالجة القديمة للموضوع .. فيعيد صياغته ليحقق الصورة الذهنية الجديدة لموضوعه .. فلوحتنا **« أولاد حارتنا » ، و « الطوق »** رسمت احداهما عام ١٩٦١ والثانية ١٩٦٧ .. ان التكوين مختلف فى اللوحتين وأسلوب الرسم فى الأولى يتضمن الحرص على السطح المنبسط فى الخلفية ولكن الأخيرة تزداد فيها كتلة الأشكال ثقلا ..

أما الالوان فهى فى الأولى أقل ثراءا عنها فى الثانية وقد تحولت الأرضية الى تشكيل يموج بالتجعدات التى تؤكد الموضوع من ناحية وتبرز شخصية الفنان فى التشكيل من الناحية الأخرى .. وهكذا كان تشابك يدى الطفلين والتشبث بالطوق فى اللوحة الثانية أقوى تعبيرا حتى يحس المتفرج بأن الطوق هو مركز الكون فى عالم الطفلين .

ولقد تطورت الألوان عند جورج البهجورى فأصبحت أقل بهرجا وأكثر ابتعادا عن الزخرفة .. ومع هذا فهى تتماوج فى الخلفيات والملابس والوجوه .. وأصبحت تشكل منطقا متكاملا فى العمل الفنى تسوده الدرجات اللونية من الاصفر الى البنى الى الأحمر الطوبى .. وتغلف كل شيء ، ويصل أسلوب الفنان فى معالجة السطح واستخدام الألوان الى ذروته فى لوحات **« الحصبة » و « الشجرة » و « زهور »** .. وفيها يقدم كل مهاراته فى شكل يكاد يكون مجردا .. والعناصر التشخيصية تصبح ثانوية انسياقا وراء التشكيل وفى نفس الوقت تأكيدا للموضوع .

وهناك تأثر واضح فى بعض اللوحات بالفن القبطى .. **الوجوه التى تشاهد فى الكنائس والأديرة القديمة . وخاصة وجوه الفيوم ..** ويتضح هذا التأثر فى لوحتى **« الميلاد » و « الأم »** وكلتاهما تعبر عن فرحة روحية يسودها البشر والأمل والحنو .. أما التكوين فى لوحة الأم فهو نفس تكوين **« العذراء والمسيح الطفل »** فى كثير من الأيقونات القبطية .

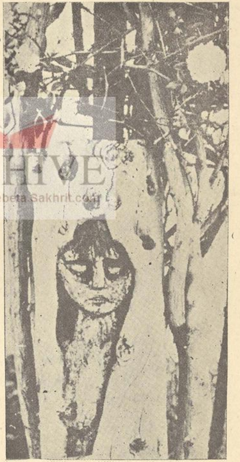
وهناك سؤال يتردد عن **العلاقة بين الرسم الكاريكاتيرى والتصوير الزيتى عند جورج البهجورى ..** انها علاقة منطقية تماما .. فالكاريكاتير هو احد فروع المدرسة التعبيرية .. وأعمال جورج البهجورى التصويرية تعبيرية الاتجاه معاصرة التشكيل ولكنها على عكس الكاريكاتير الذى يشيع الابتسامة على الوجوه .. انها هنا تقدم الجانب المأساوى للواقع .. وهو الجانب الآخر من نفسية الفنان ورؤيته للواقع .. ويؤكد علماء النفس ان أنجح مهرجى السيرك وأشهر ممثلى الأدوار الهزلية فى العالم وكذلك رسامى الكاريكاتير ... ليسوا أسعد الناس ولا أكثرهم ضحكا كما يظن .. وانما هناك فى أعماقهم ما يوازى هذه الكوميديا الظاهرة ، وقد افرغ جورج البهجورى هذا الجانب فى لوحاته الزيتية .

لهذا يمارس الفنان هذين الفرعين من الفن التشكيلى فى حالتين نفسيتين متباينتين رغم اختلاط الحالتين فى بعض الاعمال الكاريكاتيرية والزيتية .. فلوحة **« الجالسة على الفوتيل »** تتضمن حلا كاريكاتيريا واضحا ... ونستطيع أن نتبين التجاء الفنان الى مثل هذا الحل فى عدد قليل من الأعمال .

أما الأسماء التى يطلقها الفنان على لوحاته فهى لا تحمل دلالة كاملة انها فى الحقيقة وعلى حد تعبير الفنان : **« كالأسماء التى يطلقها الأب على أبنائه لتمييز بعضهم عن بعض لا أكثر »** .

الخروج من الإطار
في لوحات ..
يوسف فرنسيس

من أعمال الفنان على الخشب



عاد النشاط الى قاعة « **اخناتون** » بالقاهرة بعد أن أن أغلقت أبوابها لعام كامل .. وكان أول معرض يقام بها بعد أن تسلمتها الادارة العامة للفنون الجميلة والمتاحف بوزارة **الثقافة ، هو المعرض الثانى للفنان يوسف فرنسيس** حيث قدم ٥٠ قطعة ما بين لوحات تصويرية وأعمال على الخشب .

ويوسف فرنسيس فنان طليعى من مواليد عام ١٩٣٤ .. تخرج فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٥٧ وكان ترتيبه الأول على قسم التصوير الذى تخصص فيه ، ثم قضى عامين بمرسم الفنون الجميلة بالأقصر ، وهو بمثابة الدراسات العليا للفنانين ، كما نال الجائزة الأولى للرسم من صالون القاهرة ، وقد سبق أن قدم انتاجه لجمهور الفن فى سوريا وبولندا وايطاليا ويوغوسلافيا وتشيكوسلوفاكيا ، وهذا هو معرضه الخاص الثانى بالقاهرة .

لقد اشتغل الفنان فترة بتدريس التصوير الزيتى فى القسم الذى تخرج فيه ولكنه استقال ليتخصص فى الرسم الصحفى الذى نال اعجابا جماهيريا واسعا .. انه يتميز بأناقة الخطوط وليونتها ، ودقة الملامح ورقتها .. فرسوم يوسف فرنسيس **تتضمن جرعة كبيرة من الرومانسية** حتى اشتهر بها . ولكن عمله الفنى الخالص فى مرسمه كان له انعكاسة على عمله اليومى كما تأثر اتجاهه الفنى بعمله اليومى .. وهو أيضا يتطور باستمرار ولكن بلا طفرات . كانت اهتماماته الأولى تتركز فى محاولة **تصوير الحرمان** بأشكاله المختلفة .. حرمان اليتيم من أمه وحنانها ، والأرملة من زوجها ، والفقير من الخبز . ثم انتقل الى مرحلة اقترب فيها من السيريالية وقد مثلها معرضه الأول الذى أقيم فى عام ١٩٦٤ .. وأثبتت لوحاته وجود ارتباط وثيق بين الاستغراق فى الرومانسية الحالمة والعاطفية

المفرطة فى جانب ، **والسيريالية أو التعبير عن خبايا العقل الباطن ورموزه فى الجانب الآخر** .

كانت أسماء لوحاته هى « **هاربات من الحياة** » و « **حلم ليلة صيف** » و « **يا طالع الشجرة** » و « **الجبل** » و « **ثقوب فى الثوب الأسود** » .. كلها تتناول روايات أدبية وتحكى قصصا طويلة كثيرة التفاصيل ..

وهكذا كان عمله الفنى الخالص امتدادا لرسمه الصحفى ولو انه أضاف الترتيب السيريالى للعناصر على سطح اللوحة حتى تبدو كمشاهد من الأحلام .

أما معرضه الأخير فيوضح أنه تخلص الى حد كبير من السرد الأدبى واصبح يقدم فى العمل الفنى خطة تشكيلية عندما يتناول موضوعات خلقها واختارها بكل ارادته .. كما استفاد الفنان من خبرة الاتجاهات الشكلية المعاصرة عند معالجته للخلفية التى يقدم فوقها **الوجوه والموضوعات** التى يعالجها فنلمح عالم الركام والحطام الذى ألح على تصويره **رمسيس يونان** .. وتهاويم لتجريدات اسلامية كالتى يستلهمها عدد من فنانينا التجريديين ..

اما تجربته على الخشب فقد بدأت بلوحته « **انطفاء الحياة** » .. وفيها جرب الفنان اضافة العجائن وخامة الخشب الى اللوحة ، وكانت بداية متعثرة ، ثم اتجه الى جذوع الأشجار وفروعها ليعالجها كرسام لا كمثال .. فهو يتناول الشكل الطبيعى غير المهذب ليضيف اليه الانسان حسبما توحى اليه الشقوق والتجعدات ، فتبدو وكأنها اتخذت شكلها بفعل العوامل الطبيعية .. وهى تعتمد على التباين والاختلاف بين رقة الوجوه وليونة خطوطها من جانب وخشونة الخشب غير المهذب من الجانب الآخر .

ولكن **يوسف فرنسيس** لم يحقق فى أعماله على الخشب نفس المستوى المتمكن الذى حققه فى لوحاته الزيتية .. ومع هذا تسجل هذه المحاولة جانبا من الاتجاه الذى ينتشر بين الفنانين المصريين فى وقتنا الحاضر **للخروج من اللوحة ذات الاطار والاستغناء عن الخامات الفنية التقليدية** .

صبحى الشارونى

المسرح اللبنانى

يبدأ المسير الطويل فى القاهرة

ليست الكاتبة اللبنانية **هدى فؤاد زكا** بمسرحيتها **«المسير الطويل»** تلك التى تقدم فى القاهرة هذه الأيام من خلال مسرح الجيب هى أول من حاول من السيدات فى الوطن العربى كتابة المسرحية فالواقع أن ثمة محاولات سابقة للمرأة العربية ـ والمصرية بالذات ـ قد بذلت فى كتابة المسرحية وأقرب هذه المحاولات الينا تلك المحاولة التى قامت بها **صوفى عبد الله** فى مسرحيتها « **كسبنا البريمو** » التى أخرجها **حمدى غيث** لفرقة المسرح المصرى الحديث فى موسم ١٩٥٣ ـ ١٩٥٤ أى قبل ما يزيد على ثلاثة عشر عاما وهى محاولة مبكرة حتى بالنسبة لحركة الكتابة المسرحية عند الرجال والتى بدأ مدها الثورى قبل عشرة أعوام وبالتحديد عند عام ١٩٥٦ ، ثم المحاولة التى قدمتها فرقة الطليعة بالمسرح القومى للكاتبة الناشئة **ليلى عبد الباسط** التى تقدم لها هذا الموسم مسرحية الفصل الواحد المعروفة « **بورق ورق ورق** » ورغم بساطة هذه المحاولات وبكارتها أو موقفها بعد ذلك فليس المهم هنا هو قيمة التجربة ولكن التجربة نفسها .. ومعنى هذا ببساطة ان **هدى فؤاد زكا** فى قائمة كاتبات المسرح ليست أول من قام بالتجربة فى وطننا العربى ولكنها تحتل الموقع الثالث فى هذه القائمة اذا أخرجنا من الحسبان محاولات الاقتباس والاعداد اذ أننا فى هذا المجال سنلتقى بمحاولات كثيرة ناجحة أقربها الينا محاولات أمينة الصاوى ونعيمة وصفى .

وفى لبنـــان فان حركة الكتابة للمسرح تسير فى خط متواز عكسى مع حركة كتابة القصة القصيرة والرواية مثلا ففى الوقت الذى يمتلىء فيـــه الحقل الادبى فى لبنان بنتاج قصصى وروائى وفير بعدد عظيم من الكتاب ، منهم **سـهيل ادريس وليلى بعلبكى وغادة السمان وجبرا ابراهيم جبرا وليلى عسيران** وغيرهم فان المسرح — فى لبنان — لم يسجل احدا قام بالكتابة له الا محاولة **معلوف** اليتيمة وهى مسرحية « **الازميل** » التى قدمت فى مهرجان بعلبك سنة ١٩٥٩ ولم تنل حظها من النجاح فتوقفت وتوقف معها الكاتب عن الانتاج المسرحى ثم محاولة **ادوارد امين البستانى** بمسرحية « **سمسم** » وأخيرا محاولة « **المسير الطويل** » **لهدى زكا** . ثم تنتهى صورة الوجود المسرحى اللبنانى عند تقديم مترجمات المسرحيات العالمية بشكل غير منتظم « ولبننـة بعض الكوميديات العالمية باللهجة المحلية للمسرح الوطنى وبالذات لشخصية ممثله الكوميدى الاول شوشو على نحو ما يفعل بعضهم هنـــا مع فؤاد المهندس مثلا .

وخلاصة القول — كما يقول أدباء لبنان ومنهم **هدى زكا** — أن الجهات المسئولة هناك ما زالت ترى المسرح ترفا وانه من الواجب تحويله الى ضرورة تدخل فى حياة الناس اليومية باعطـــاء الفرق امكانيات الاستمرار وتحـويل نموها الى نمـــو متزايد وتحويل الجهود الكثيرة التى تبذل فى الترجمة والاقتباس الى الكتابة .. وعموما فان جهودا تبذل لارساء قواعد المسرح فى لبنان الآن وتململا أكبر بدأ ينشـــأ من أجل الكتابة للمسرح اللبنانى .

ولقد أردت من ابراز هذه الخلفية قبل تناول مسرحية « **المسير الطويل** » أن اصـــل الى حقيقة مؤداها أن المسرح كلون من الوان التعبير لا يجد الاحتفاء الكافى به فى لبنان بالقياس الى الوان التعبير الأخرى ولهذا فان جهد **هدى فؤاد زكا** جهد يكاد يقوم على فراغ فليست هناك الجذور التى كان لابد لهذا النبت أن يستقى منها غذاءه الثقافى العام والمسرحى الخاص وتراث المسرح العالمى لا يفيد الكاتب هنا لانه بحاجة الى تراثه الخاص ولانه لا يستطيع ان يبـــدا من حيث انتهى الجميع فضلا عن أن جهـــد المرأة عموما فى ميـــــدان الخلق المسرحى — بنوع خاص — جهد محدود ان لم يكن معدوما .. ومن هنـــا فاننا يجب الا نأخذ هدى زكا بالقسوة التى يجب أن يؤخذ بها كتاب المسرح الكبار وان كان هذا لا يعنى أننا لن نتنـــاول التجربة بالتقويم والتحليل الدقيق الذى يفيد الكاتبة قبل أى انسان آخر وأضيف فى الاعتبار أن « **المسير الطويل** » هى جهد الكاتبة الأول الذى لابد أن يحتوى بالضرورة على أخطـــاء الحـــداثة والتجربة الأولى .

وهدى فؤاد زكا التى نالت شهادة الماجستير فى الادب العربى من الجامعة الأمريكيـــة فى بيروت عام ١٩٦٢ لم تعرف فى المحافل الأدبيـــة فى لبنان الا ككاتبة للقصة القصيرة ولبعض الشعر مع أنها لم تنشر مجموعات أو دواوين واقتصر نشر انتاجها على الصحف والمجلات ولم يظهر لها فى كتاب الا مسرحية « **المسير الطويل** » التى نتعرض لها اليوم ومن هنـــا فتحديد **موقع** المسرحية من جملة انتاج الكاتبة يصبح أمرا يسير المنال



هـ . زكا



رغم أهميته ولا يبقى لنا الا تحديد موقع المسرحية من نفسها .

والمسرحية كما كتبتها المؤلفة وكما تعرض الآن تبدو كما لو كانت تستند الى أصل حدث فى الواقع لطرفه الكاتبة أو الى تجربة ذاتية أو شخصية حدثت للمؤلفة فتناولتها لتترجمها الى عمل فنى أخذ فى النهاية شكل هذه المسرحية ، ويبدو أن التجربة كانت بعيدة الأثر الى الحد الذى تصورت معه هدى زكا أن التعبير عنها بقصة قصيرة أو بقصيدة سيقصر عن استيعابها فلجأت الى المسرح بكل ممكناته العريضة علها تستطيع عن طريقه أن تضمن للتجربة ثراء أكثر .

فبطلة المسرحية « ناهده » فتاة فى العشرين ، وهى تمتهن حرفة الكتابة والأدب وتبحث عن ذاتها وحريتها فى مجتمع مختلف ـ أو يبدو كذلك ـ ينكر عليها هذا الحق وينتهى بها الى امرأة مهزومة .

ومع هزيمة « **ناهده** » وسط هذا المجتمع ـ وهو فى الغالب مجتمع الرجل ـ تدور أحداث المسرحية التى تقع فى جزءين من اثنى عشر مشهدا .. فتبدأ المسرحية بفتاتنا تدخل صراعا مع والدها الذى لا يريد لها دخول الجامعة ولا يرى فيها غير فتاة دائمة التأفف والشكوى ولا يفهم ما تعنيه بكلامها الكثير وبأنها تريد أكثر مما أخذوا جميعا .. انها هى فقط تعرف حياتها وتفهمها وتحبها كما تعرفها وحتى « **سعيد** » نفسه وهو شاب ناجح ومن نفس الجيل والسن ويحبها لا يستطيع أن يلتقى معها على ارض فكرية واحدة فتترك الجميع لتذهب الى الجامعة ولتنغمس فى القراءة والدرس والكتابة ولتلتقى بالصحافى « **رائف** » ذلك المشرد والمثقف الثورى والتى تظن أنها تحبه حتى تفجع فى نظرته لها المستخلصة من رأيه فى المرأة ووظيفتها فى المجتمع والحياة وعلاقتها بالرجل وشكل هذه العلاقة وحدودها .. واذ تفشل هذه العلاقة هى أيضا وتجد فتاتنا نفسها فى مفترق الطرق لا تلبث أن تدخل التجربة عمليا فتتزوج من سعيد فى غمرة المسير فى رحلة البحث عن الذات .. ولكنهما كانا من عالمين مختلفين فلم يلتقيا لسنوات ثلاث على أرض واحدة أبدا وأنجبت هذه العلاقة طفلة صغيرة وهزيمة لناهدة .

هذا هو ملخص أحداث مسرحية « **المسير الطويل** » التى أرادت بها الكاتبة لا تصوير العلاقة بين الرجل والمرأة بل تفجير قضية البحث عن التكامل الذى تنشده المرأة وتبحث عنه .. تكامل انسانيتها ووجودها فى المجتمع كعضو عامل منفذ .. قضية البحث عن تكامل الذات والتكامل القوى ارهاصا لبناء مجتمع جديد تتكامل فيه العناصر السياسية والاجتماعية والثقافية .

فهل حققت الكاتبة ما كانت تريد ؟ .. لقد جاءت المسرحية فى صورتها النهائية لتحقق مضمونا آخر هو بالتحديد قضية « حرية المرأة » التى تريد أن تنتزعها من الرجل انتزاعا حتى اذا ما حصلت عليها حارت فى أمر هذه الحرية وماذا تصنع بها . ففى الجزء الأول من المسرحية يجبر الأب على التسليم بذهاب الفتاة الى الجامعة محققا لها بذلك مرتبة لا بأس بها من مراتب الحرية وفتاتنا فى هذه المرحلة توافق وتمتنع وتقبل وتستطيع أن تقول لا .. انها تملك حق الاختيار فهى مسئولية وهى اذن حرة . وفى الجزء الثانى فان فتاتنا فى كل ما تفعل وتقول

لا تعانى « العـــزلة » وانما تعانى « الغربة » .. غربة الفتـــاة التى أعطيت أقصى درجات الحرية دون أن تؤهل لذلك وهى لهذا حائرة بهذه الحرية وبما تصنعه بها .

ان الفن والادب والفكر لا يمكن أن ينشأ من فراغ ليوجه الى مجهول .. انه بالضرورة يرتبط بواقـــع معين فى لحظة تاريخية معينة لهـــا سماتها الخاصة وهو بالتالى لابد أن يوجه الى هـــذا الواقع فى هذه اللحظة التاريخيـــــة فهل ما زال الواقع



اللبنانى بوجه خاص والعربى بوجه عام ينكر على المراة حريتها ؟ .

ان الاجابة هنا لابد أن تكون بالنفى فقضية حرية المراة أصبحت قضية بالية انتهى الأمر فيها مع بدايات هـــذا القرن ومن غير المتصور أو المعقول أنه ما زالت هناك عقلية تنكر على الفتاة التحاقها بالجامعة .. صحيح أنه ما زالت هناك بقـــايا متخلفة ترفض للمراة هذه الحرية ولكن هـــذه المناطق تحكمها تقاليد المجتمع الزراعى اســـاسا وعوامل التخلف الحضارى والثقافى الطويل والزمن كفيل بهـــا وهى لا تشكل ظاهرة اجتماعيـــــة شديدة الوطأة والخطورة حتى تـــستأهل طرحها كموضــــوع لرواية أو مسرحية لأن الرواية أو المسرحية جميعا لن يصلوا الى هؤلاء الناس .

ولعل الكاتبة قد وقفت فى تناقض خطير فى صـــياغة موضوعها فقد جاء الجزء الثانى من المسرحية غير متسق مع الجزء الأول فهو ليس استمرارا لنفس الموضوع ولكنه موضوع آخر .. أو وجه آخر لنفس موضوع المـــراة وحريتهـــا بكل ما يثيره من أوجه التناول والنقاش . ان « ناهده » فى باقى المسرحية ليست هى نفس الفتاة التى تصارع « المجتمع » من حولهـــا ولكنها فتـــــاة أخرى تتصارع مع ذاتها .. فتاة متعلمة تدرس وتقرأ وتكتب وتدخن وتشرب وترقص وتوافق وتمتنع فهى حرة ولـــكنها تشـــعر « بالغـــــربة » مـــع نفســـــها لا « الانعزال » عما حولها — انها فتاة أعطيت كل شىء حتى أصبحت فى مرحلة البحث عن لا شىء .. انهـــا لا تعـــرف بالضـــبط ما تريـــد والا لاستطاعت هى — وهى بالذات — أن تقول وأن تقنع كل من حولها بما تريد . تلك هى « الغربة » بالضبط كما تظهر فى المسرحية ولكنها للأسف غربة فتاة الغرب التى وصلت اليها بعد عدة مئات من السنين سبقت فيها المراة العربية فى الحصول على حريتها .. فغربة ناهده وهزيمتها فى المسرحية ليست غربة فتاة الشرق على الاطلاق لأن هـــذه الفتاة لم تعرفها بعد لأنها لم تصل اليها ولن تبلغها الا بعد عدد قليل من السنين .. وهنا يظهر تأثر الكاتبة بكل كتابات أدب الغرب الحديثة تلك التى تتحدث عن الغربة والضـــياع والسأم والملل وهى مظاهر حضـــارة مادية شاخت وأصبحت فى حاجـــة الى روحانيات الشرق لانقاذها . والموضوع هنا — مرة أخرى — غريب على الواقع العربى حتى فى أكثر أجـــزائه مدنيـــــة وحضـــارة . انه يتناقض مع الواقع الذى خرجت منـــه المسرحية لتوجه اليه نفس تناقض المؤلفة مع فتاتها « ناهدة » التى تعانى الغربة والهزيمة فى الوقت الذى لم تحصل فيه على حريتها بعد اذ أن هذه الغربة مرحلة تلى الحصول على الحرية كاملة .

ويبـــــدو أن التصاق الموضوع بالكاتبة قد أثر فى تناولها له فعبرت عنه بحماس ربما جاء أكثر ممـــا يجب . فأحكام المسرحية قاطعة .. الرجل ضد المراة ولا شىء وسط .. فكل نساء المسرحية ضد كل رجالها

كما قلت .. والحماس يدفع الكاتبة الى الدفاع عن القضية وتحليل كل جوانبها المتصلة بالمرأة والرجل حتى بيولوجيا لتثبت أنه **لا** فرق بينهم حتى فى التكوين العضوى فلماذا التفرقة فى الحقوق اذن .. وحماس الكاتبة لقضيتها أو لقضية المرأة كما تصورتها أوقعها فى خطأ ارتفاع النبرة فجاءت المسرحية موصومة بالنغمة العالية .. وارتفاع الصوت ليس من سمات الفن الجيد .

وفى المسرحية يبدو تأثر الكاتبة بأنماط التعبير التى مارستها من قبل وهى كتابة الشعر والقصة **فحوار المسرحية شاعرى جميل .. هو ليس شعرا لكنه أقرب الى الشعر الحديث منه الى النثر** . انه نثر فنى بالتحديد القاطع لهذه الكلمة .. وهذا الحوار الشاعرى من أجمل ما يؤخذ للكاتبة .. وبقدر ما أفادت المسرحية من ممارسة الكاتبة للشعر فقد أضرت ـ المسرحية ـ من ممارستها لكتابة القصة فلا جاءت المسرحية الى الشعر أقرب كذلك جاءت الى القصة أو الرواية أقرب منها الى المسرح .. ان حوار المسرحية يكاد يكون سردا فهو ليس حوارا مركبا ينهض بعضه على بعض ولكنه حوار يتجاور ويلتصق بعضه الى جوار بعض .

أما العرض المسرحى اخراجا وتمثيلا وديكورا وموسيقى فقد حاول أن يرتفع بالنص ليقدمه فى صورة ربما لم تكن لتتخيلها المؤلفة .

ولعل **كرم مطاوع** قد وعى تماما جفاف النص فحاول أن يغرقه فى اطار من الشاعرية التى ظهر بها العرض وكان توفيقه الكبير هنا فى استخدامه للاضاءة التعبيرية الموحية وقد ساعده فيها بصورة أكثر الديكور الرائع الذى صممه **رءوف عبد المجيد** . وقد ساهم هذا الابراز الشاعرى بالاضافة الى الحركة الكثيرة نوعا التى التزمت بها شخصيات المسرحية القليلة على المسرح والتى لم تزد عن ثلاثة أبدا وكانت فى أكثر فترات المسرحية شخصيتان .. أقول أن الحركة الدائمة للشخصيات قد ساعدت على امداد العرض ببعض نبض الحياة الذى يفتقده النص .. ومن ناحية ثالثة فقد حاول **كرم مطاوع** تفسير النص الذى لا يحتاج الى تفسير بادخال بعض الوسائل التشكيلية أو التعبيرية الى العرض مثل الستارة الشفافة التى دارت من خلفها المسرحية ورقصة البانثوميم التى قامت بها **محسنة توفيق** .. أما الستارة التى وضعت فى مقدمة المسرح فقد استغلت فى النقلات الكثيرة بين المشاهد خصوصا أنها كانت تعبر بالاضاءة عن امرأة مهزومة أو امرأة تسقط . ولكن هذه الستارة باعدت بيننا وبين المسرحية أكثر مما هى بعيدة وكانت جديرة بأن تفقدنا التعاطف مع الشخصيات وخصوصا شخصية « ناهدة » ، وأما رقصة البانثوميم فقد كانت دخيلة على العرض فضلا عن أن أداء **محسنة توفيق** لها كان متألما متأوها لا حائرا تائها . وأما خطأ كرم الأكبر فى هذا العرض فقد جاء فى اختياره **لمحسنة توفيق** فى دور ناهدة .. ان محسنة ممثلة قديرة وممتازة ولكنها أبدا لم تكن صاحبة هذا الدور ولعل كرم مطاوع قد لاحظ معنا أن أداء محسنة كان رتيبا مملا سيمتريا لم يتغير على طول المسرحية وعرضها .. لقد وقعت محسنة فى هوة الأداء الثابت من أول رفع الستار عنها حتى اسداله فى نهاية العرض .. نفس طبقة الصوت فى كل الحالات التى تمر بها الشخصية وهى شخصية متغيرة دائما بين الهدوء والدعة والثورة والغضب والسكينة والاندفاع .. ولو أن كرم مطاوع أسند هذا الدور ـ مثلا ـ الى سهير البابلى لكان لشخصية ناهدة على المسرح شأن آخر .

أما تلاقى الرجال فى المسرحية **رشدى المهدى** فى دور « **الأب** » **ومصطفى أبو الخير** فى دور « **سعيد** » **ومحمود البجرمى** فى دور « **رائف** » فقد كانوا أنجح عناصر هذا « **العرض المسرحى** » على الاطلاق .. ويأتى على رأس هؤلاء رشدى المهدى كممثل قدير يدب على المسرح بقدم أستاذ ثابتة ثم نكتشف فى البجرمى ومصطفى أبو الخير نجمين مسرحيين سيأخذان طريقهما الى الصف الأول ان لم يكونا قد بلغاه فعلا .. وأما عصمت محمود وليلى فهمى فى دورى ليلى والأم فقد تفاوتتا بين النجاح والفشل .. فرغم أننى قد قرأت المسرحية قبل

مشاهدتها مرتين على الأقل فأستطيع أن أقسم أننى لم أتبين أو أسمع مما قالته عصمت محمود شىء ليس لانخفاض صوتها فقط ولكن لصدوره متكلفا من طرف فمها وأنفها وأما ليلى فهمى فقد لعبت دور الأم بنجاح وفى حدود الشخصية التى رسمت لها .

وأما ديكور **رءوف عبد المجيد** البسيط المعبر أصدق تعبير بالشجرة المتكاثفة المتغيرة التى رسمها لتحيط بالمسرح ولتختنق فى داخلها ناهدة فهذه أحد عوامل نجاح هذا العرض وان كان يؤخذ فيما يتصل بالملابس الخاصة بناهدة أنها لم تكن فى ذكاء تصميم الديكور .. فقد ظلت محسنة ونصف الجزء الثانى من المسرحية .. مع أن هذه الأجزاء تدور أحداثها فى أكثر من عامين انتقلت فيهما ناهدة من القرية الى بيروت الى القرية مرة أخرى وهى فتاة من نفثات العصر وعلى جانب من اليسار فكيف تظل بفستانها ذاك طوال هذه المرة .. ان الرد هنا أنه لم تكن هناك فسحة بين المشاهد تكفى لتغيير الفستان . وتلك حجة مردود عليها بسؤال بسيط هو .. اذا لم تكن مهمة المخرج ومصمم الديكور ومنفذه هى ايجاد حلول للعقبات التى تقف فى سبيل ابراز العرض بصورة ما فمن تكون مهمته اذن حل المشكلات الفنية للعرض المسرحى ؟ . وأما الجزء الثانى من الفصل الثانى الذى تحولت فيه ناهدة الى زوجة فقد كان فستانها أيضا غير ملائم لطبيعة هذا الجزء الموضوعية .. لقد ظهرت محسنة فى هذا الجزء بفستان السهرة الأسود الطويل الذى صمم لها ثم بتدخينها السجائر وبأحتسائها الخمر كما لو كانت غانية فى ليلة حظ حمراء لا زوجة مؤرقة بفقدان ذاتها وفقدان العالم من حولها .

وفى النهاية تأتى موسيقى **كمال هلال** لتعبر بصدق عن المسرحية وليسعد كمال بحظ طيب من النجاح . وعموما فقد كانت المسرحية فرصة طيبة لنلتقى فيها بطلائع المسرح اللبنانى متعاونا مع المسرح المصرى فى القاهرة ولنلتقى فيها بالمسير الطويل لهدى فؤاد زكا .. هذا المسير الذى بدأته الكاتبة مع المسرح وما زال أمامها لتبلغ غايتها فيه طريق طويل طويل .

محمد بركات